JEAN-PIERRE SARRAZAC (ORG.)

LÉXICO DO DRAMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO

COSACNAIFY

JEAN-PIERRE SARRAZAC (ORG.)

LÉXICO DO DRAMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO

coorganizadores
CATHERINE NAUGRETTE
HÉLÈNE KUNTZ
MIREILLE LOSCO
DAVID LESCOT

tradução
ANDRÉ TELLES

Apresentação

Felipe de Moraes

Decerto o leitor brasileiro mais ligado à área dos estudos teatrais reconhecerá logo de início outros projetos semelhantes ao livro que agora tem em mãos: por exemplo, o *Dicionário de teatro*[1] de Patrice Pavis, talvez hoje a mais importante e prestigiada obra do gênero disponível em nossas prateleiras; ou ainda o *Dicionário do Teatro Brasileiro*,[2] esforço coletivo de alguns dos principais pesquisadores e críticos do país, que têm o precioso mérito de constituir sua análise partindo da história artística e intelectual das artes cênicas no Brasil. Tanto em Pavis, que é igualmente uma fonte imediata para este *Léxico* (basta notar o número expressivo de citações de sua obra ao longo do texto), quanto no volume organizado por Jacó Guinsburg e seus pares, trata-se de oferecer ao público um compêndio didático, uma obra de referência que no mínimo dê conta do ponto de vista teórico e metodológico do amplo e dinâmico repertório conceitual do teatro em sua articulação entre o presente e o passado. Diante desses projetos, digamos, voluntariamente instrumentalizáveis em seu fundamento pedagógico, este trabalho do Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo parece mais idiossincrático em suas ambições. No entanto, não devemos perder com isso seu horizonte de ação: eis uma obra de intervenção crítica, objetivamente construída de modo a marcar terreno nos debates estéticos atuais.

Antes de tudo, e assim já observamos uma diferença fundamental entre este livro e seus antecessores diretos, devemos notar que não se trata propriamente aqui de um léxico do *teatro*, mas sim do *drama*. Essa opção teórica pela "forma dramática" não deixa, por sua vez, de afirmar a existência, em especial nas últimas décadas, de todo um teatro que não mais se subordina aos ditames da literatura dramática, um teatro emancipado do texto onde a encenação adquire um status de criação e não mais de simples realização. Portanto, do mesmo modo que se torna possível um teatro emancipado do drama, diriam os autores aqui reunidos (como se certificará o leitor), podemos igualmente advogar em favor de um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade (e para além dela). Assim, na contramão de algumas propostas teóricas recentes, este *Léxico* se recusa a escrever necrológios a respeito do drama, a ruminar sobre sua obsolescência e sua perda de sentido na época

da teatralidade[3] hegemônica. Sua aposta é de outra natureza, e é justamente nela que repousa sua originalidade e seu interesse. Vejamos.

Certo é que essa "forma dramática" sobrevive até nossos dias vivenciando e amplificando sua própria *crise*, algo que já se anuncia desde as duas últimas décadas do século XIX – pelo menos é isso o que nos esclarece a Introdução escrita por Jean-Pierre Sarrazac, um dos organizadores do *Léxico* e principal nome do seu grupo de pesquisadores, autor de um pioneiro estudo intitulado *L'Avenir du drama* (1981)[4] que serve de pedra fundamental para muitas das reflexões contidas nestas páginas. Essa Introdução, aliás, é escrita em forma de verbete sobre a "crise do drama", como atesta seu próprio criador, orientando assim a leitura de todos os demais. Isso significa que o *Léxico* se organiza da seguinte maneira: toda a explanação conceitual do seu repertório se desenvolve a partir da noção básica de "crise do drama", tal como formulada por Sarrazac em seu texto. Assim, o leitor que procurar esclarecimento sobre um termo como *diálogo*[5] vai encontrar o verbete Diálogo (crise do*), algo semelhante acontecerá ao buscar outros termos legados pela tradição dramática como *fábula* ou *mimese*. Evidenciada, portanto, a relevância explícita dessa noção de "crise do drama", devemos então perscrutar, mesmo que de forma muito breve, de que modo ela se desenvolve teoricamente no interior deste trabalho a fim de sustentar suas proposições.

Sarrazac deixa claro, no seu texto introdutório, o quanto o trabalho crítico do grupo que compõe o *Léxico* deve a Peter Szondi e à sua obra *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*],[6] não apenas por tomar dele a formulação imediata de uma "crise do drama", mas porque, ao fazê-lo, o grupo reconhece igualmente uma dívida maior para aquela "estética histórica" praticada por autores como o W. Benjamin de *Origem do drama barroco alemão*,[7] o Lukács de *Teoria do romance*[8] e o Adorno de *Filosofia da nova música*.[9] É justamente esta vertente da crítica, que viceja com especial brilho nesse grupo de escritores de língua alemã, que permite ao grupo francês o reconhecimento particular de que a forma é o verdadeiramente social em arte, é "conteúdo sedimentado",[10] e que, portanto, somente com uma análise histórico-filosófica da forma o crítico alcança uma perspectiva epistemológica superior ao formalismo e ao sociologismo. Nessa linha, Sarrazac, seguindo Szondi, concebe a "crise do drama" de um ponto de vista que ele chama "endógeno", ou seja, onde o essencial são as antinomias internas à forma dramática – esta, que se cristaliza no Renascimento e ganha fôlego nos séculos seguintes (sugiro observar o Drama absoluto*), parece já a partir da segunda metade do século XIX não ser mais capaz de dar conta dos novos conteúdos precipitados por mudanças estruturais na sociedade

moderna. São estas antinomias intrínsecas que acabam por decretar tal crise de um modo historicamente identificável.

Aluno de Bernard Dort, Sarrazac traz consigo um pouco daquela defesa apaixonada que seu velho mestre fazia, ainda no final dos anos 1960, de um renovado teatro realista e histórico, o que não significa, tanto em Dort quanto em seu "discípulo", um teatro conservador, tradicional, sem experimentação de linguagem, pelo contrário:

> Representar o mundo contemporâneo no teatro em nossos dias, portanto, não é somente ordenar estes materiais de dramaturgias novas segundo formas teatrais antigas. É ainda, e sobretudo, elaborar novas formas, suscitar novas relações entre o palco, a plateia e o mundo.[11]

O realismo ao qual ambos se referem, na esteira da experiência brechtiana que tantas marcas deixou sobre a geração de Dort, está longe de ser uma mera transcrição da história, uma simples imitação da natureza (nesse sentido, ver o elucidativo Realismo*), mas sim um realismo (filosófico) da forma, um "realismo ampliado" como o chamou Brecht segundo nos informa o Desvio (Desvios*) (vale a pena o leitor perceber desde já a centralidade ocupada pelo dramaturgo alemão na confecção do *Léxico* – a experiência brechtiana marca o ponto máximo de inflexão do drama moderno, um ponto a ser constantemente invocado e, quando necessário, desconstruído), capaz de submeter-se às mais variáveis *deformações*. É desta constatação que nasce uma das ideias mais profícuas do repertório de Sarrazac (e, consequentemente, do *Léxico)*: a noção de um dramaturgo-rapsodo (remeto ao Rapsódia*), ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remete, especialmente em francês, àquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmentos, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo.

Temos, pois, este *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* O título evoca ao mesmo tempo a influência de Szondi e um afastamento crítico dessa influência ao propor como extensão ao drama moderno do teórico alemão a existência de um drama contemporâneo. Como explica Sarrazac na Introdução, o grupo do *Léxico* se afasta de Szondi quando este propõe como superação para a crise do drama a "forma épica do teatro", ou seja, eles se interessam particularmente por sua "doutrina da forma", mas não por sua "poética dos gêneros". Recorrer a tal dialética histórica dos gêneros

poéticos fundamentada numa dinâmica de crise e superação, como faz Szondi, insistindo na possibilidade de historicizar funcionalmente os gêneros da tradição ao despi-los de todos os seus conteúdos normativos e ao submetê-los a uma luta entre si em que as contradições surgidas dentro de um gênero antigo devem dar lugar a um gênero novo, seria entregar-se a uma análise teleológica da dramaturgia, a uma concepção que submeteria a história da arte ao mito do progresso, a uma dimensão sucessiva e evolutiva das formas que o grupo francês vê sedimentar-se na noção de *teatro pós-dramático* tal como formulada (e ao qual o *Léxico* se opõe) por Hans-Thies Lehmann.

Em sua busca de uma compreensão mais apurada e unificada de toda uma gama de experiências teatrais posteriores ao recorte histórico proposto pela *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], Lehmann, ele próprio um aluno de Szondi, abandonou a hipótese de superação da "crise do drama" pela irrupção de um teatro épico por considerar que ela não implicava numa mudança significativa em relação a uma tradição teatral de vinte e cinco séculos. O ponto-chave, para ele, estava em outro lugar: se na modernidade cada arte levanta o problema de sua possibilidade e questiona-se sobre sua especificidade, é o teatro, entendido como todo um conjunto de signos (visuais, auditivos, gestuais, arquitetônicos), que passará então a nortear as reflexões sobre o texto teatral, ao mesmo tempo em que "o novo texto teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura linguística" será então um texto teatral "não mais dramático".[12] Daí a justificativa para caracterizar esse novo paradigma teatral que se consolida no começo dos anos 1970 de *teatro pós-dramático*, na medida em que é preciso abandonar radicalmente todo rastro de intenção mimética para que o teatro possa ser considerado uma força de oposição à esvaziadora e massificante presença das mídias na vida cotidiana (as mesmas que, inclusive, se apropriaram e banalizaram a forma dramática segundo seus interesses) – perante essa situação de total controle do imaginário por parte da indústria cultural (que Lehmann toma, evidentemente, de Adorno) o teatro encontra uma resposta crítica na radicalização de processos pós-dramáticos.

São justamente as raízes adornianas do "teatro do pós-dramático" que serão criticadas por Sarrazac. Para ele, Lehmann estrutura sua obra sobre a mesma constatação duvidosa feita pelo filósofo frankfurtiano de que, depois de Beckett (e de Auschwitz), só restava ao drama uma autópsia de si mesmo; ou seja, o drama, a partir de então, não deveria ser considerado mais que um antigo modelo fadado a não ter nenhuma repercussão criativa (e crítica) no mundo contemporâneo. Nesses termos,

Lehmann parece persistir em sua teoria dentro desse "falso movimento" que o obriga a encontrar uma verdade historicamente superior das formas dentro de uma "resolução", explícita, preferencialmente, na morte de um modelo antigo que dá vida a um modelo novo. Para combater essa "concepção abusiva da contemporaneidade"[13] contida no *pós*, como a chamou Sarrazac em outro texto, seria necessária uma volta ao *Teoria do drama moderno*, mas uma volta que finalmente encarnasse uma crítica frontal a muitos aspectos da abordagem hegeliano-marxista da história do drama que percorre o livro de Szondi e deságua nas teorias de Lehmann – aqui encontramos explicitado o projeto do *Léxico:* em primeiro lugar, fornecer uma concepção ampliada de conceitos elementares como ação*, fábula* e catástrofe* demonstrando que tais termos não são escravos de uma concepção aristotélica (ou mesmo hegeliana) do drama (e, portanto, não é preciso jogá-los pela janela da história); em segundo lugar, libertar a poética do drama desse "falso movimento" da dialética a partir de uma reescritura restauradora (no sentido de reinvenção permanente) das suas noções estruturais.

Foi estudando, ainda nos anos 1970, as novas dramaturgias de autores franceses como Michel Vinaver, Valère Novarina e Michel Deustch que Sarrazac, ele próprio então um aspirante a dramaturgo, percebeu em tais experiências um conjunto de características comuns – ausência de um centro irradiante da intriga; espaço desagregado (destituído de universalização); desvanecimento do conflito e, portanto, da progressão dramática; reverberações na ação de temporalidades distintas – que, embora muito influenciadas pelo "teatro épico", configuravam já um transbordamento da forma no próprio movimento da obra estranho às ideias de Brecht de um teatro para a era científica. Eis uma dramaturgia que experimentava prontamente a falência das grandes narrativas da razão esclarecida. Nela, os embates históricos não desapareciam, mas de alguma maneira eram absorvidos por um teatro "infradramático" marcado por aquilo que Mallarmé chamou de "a paixão do homem": seu anonimato, sua indecisão, sua separação consumada. Esse transbordamento dava luz, por sua vez, a obras híbridas, verdadeiros monstros constituídos – como aquele imaginado por Mary Shelley – pelos retalhos da tradição numa mistura plural de gêneros, temas e materiais (exatamente como seus personagens assemelhavam-se mais a criaturas, na sua insuportável singularidade, que propriamente a pessoas humanas).

Imbuído assim pela necessidade de realizar (segundo o espírito de sua geração) uma crítica à lógica instrumental, Sarrazac investiga nas páginas de *L'Avenir du drame* as razões que levaram ao crepúsculo do diálogo (esqueleto essencial do drama absoluto*): com Eurípedes, o indivíduo penetra já nos desabamentos provocados pelo

destino para defender suas próprias cores (arquétipo do drama clássico), e o faz armado com a dialética otimista, tendo seu código de honra fundamentado no diálogo, que visa fazer com que o adversário se renda. Estabelece-se assim, no fundamento do drama clássico, a dialética do senhor e do escravo (representada pelo diálogo). Com o drama moderno, no entanto, quando o mestre se torna insensível e difuso ao escravo e este por sua vez se torna uma sombra, pura multidão, a dialética teatral do conflito interpessoal fenece: eis algo já anunciado em Tchekhov e Strindberg que culmina em Beckett (Godot é o mestre reconhecido que nunca aparece). Privado de sua função de formular e conduzir o conflito, o diálogo dramático enfraquece como um órgão sem função. Sem uma ação a ser desenvolvida, a linguagem, em sua substância inalienável, passa a ocupar toda a cena. Está identificado o "problema" e sugerida uma "solução" possível: o futuro do drama, seja ele qual for, assenta-se sobre uma crítica da dialética aristotélico-hegeliana, fundamento da lógica dramática.

Se em *L'Avenir du drama* o arsenal metodológico levantado para analisar a ascensão de um drama rapsódico continha muito de Bakhtin (ver Romancização* do drama) e mesmo de Adorno (a influência de certa "dialética negativa" ainda se faz presente no *Léxico* através desta situação de "crise permanente" do drama), num posfácio escrito em 1998 para a reedição do livro, portanto quase vinte anos depois, Sarrazac parece se aproximar de vez de uma crítica, digamos, mais "à francesa". É evidente que esse estofo já estava presente na obra original (basta pensarmos na presença de Barthes e sua concepção do texto como este tecido que absorve todos os signos do mundo), mas nesse posfácio intitulado sintomaticamente "Le Drame en devenir"[14] cristaliza-se no horizonte um conceito que será essencial para o *Léxico*: o devir. Daquele *l'avenir* do drama para este *devenir* (devir) temos um discreto, mas significativo, "deslizamento" de Blanchot (autor do famoso *Le Livre à venir*)[15] para Deleuze.

Esse transbordamento polifônico, essa diversidade de ritmos e espaços da nova dramaturgia das últimas três décadas do século XX encontrou nesta ideia de um *devir cênico** uma de suas formulações conceituais mais ricas de possibilidades, não é de se estranhar, portanto, que ela permeie todos os demais verbetes do *Léxico*. É justamente esse "devir" que vem se contrapor, por exemplo, ao "falso movimento" da dialética explícito na tradição aristotélico-hegeliana (ver Movimento*) "libertando" o drama, e consequentemente também sua poética, dos auspícios do *mythos*, como um enquadramento lógico da natureza, e também dessa "enganosa" exigência de uma escolha obrigatória entre o ser e a imitação – de tal modo que, nos termos do *Léxico*, o

grande achado de Pirandello foi notar que o devir-personagem do ator é real, sem que seja real o personagem que ele se torna, ao mesmo tempo em que o devir-outro do personagem é real, sem que este outro seja real. Por isso Jean-Pierre Ryngaert, conhecido do público brasileiro por seu livro *Ler o teatro contemporâneo*,[16] pode falar do personagem no drama contemporâneo – ver Personagem (crise do*) – como essa "presença de uma ausência".

Talvez o mais interessante nessa afirmação de Ryngaert, do ponto de vista do *Léxico*, seja que ele não precisa decretar com ela a morte do drama. Ora, um renomado pesquisador como Phillip Auslander postulou justamente que haveria uma diferença básica entre o teatro de mestres como Brecht e Grotowski e as *performance arts* (negando assim a eles o papel de precursores da *Performance*) baseando-se no fato de que nestas últimas "o sentido é produzido pela ação de algo que não está mais presente, que existe apenas como uma ausência".[17] Elas pertenceriam, portanto, a um outro registro ontológico, distinto do que prevalecia no teatro daqueles mestres, um teatro ainda essencialmente ligado ao *self*. A partir desta consideração, que é em amplo espectro muito semelhante àquela de Ryngaert, certa crítica teatral poderia muito bem seguir a trilha do *pós-dramático* se justificando assim pela ascensão dessa teatralidade performativa como um novo paradigma da cena. No entanto, não é isso o que acontece com os pesquisadores do *Léxico*, justamente porque traçar esse caminho seria recair num movimento domesticado pela noção de vanguarda, por uma espécie de tradição serial do novo. Novamente observamos, nesse caso, como a noção de *devir* reaparece como pilar desse debate sobre o drama: só ela pode permitir que uma expressão das multiplicidades por elas mesmas nos revele uma forma dramática expandida nos seus domínios sem que seja necessário para tanto abandonar um compromisso com o realismo e com a história (e sem, com isso, que seja preciso abandonar o próprio campo do dramático).

Isso porque o *devir* é essencialmente "involutivo", o que não quer dizer regressivo, mas sim um movimento interessado em comunicações transversais, o que permite aos autores do *Léxico*, por exemplo, discutir a "crise do drama" já em Ésquilo ao mesmo tempo em que se mantém perfeitamente plausível uma discussão, por exemplo, sobre a noção de fábula em Heiner Müller. Identifica-se desse modo, em substituição àquele drama das grandes ações, uma *dramaturgia dos limiares*,[18] como propõe Sarrazac em *L'Avenir du drama*, interessada nos dinamismos irredutíveis da história e não em suas progressões e analogias (sugiro aqui os verbetes escritos por Joseph Danan como Ação* e Movimento*) – por essa razão, o grupo do *Léxico* não propõe uma "teoria" aos

moldes de Szondi, mas sim uma "dramaturgia de ideias", apreensível na fluidez dos seus verbetes. Resumo: o drama sobrevive na contemporaneidade, mas abstendo-se de todo e qualquer esquematismo formal. Ele se volta agora para a suprapessoalidade do Íntimo* e passa a existir essencialmente como um "drama da vida" (a definição é do próprio Sarrazac), mas que em nenhum momento deixa de ser político.

É nesse sentido que devemos entender, finalmente, as restrições que o professor francês e seu grupo fazem a Brecht, considerado pelo *Léxico*, o mais das vezes, como a voz mais original e importante do drama no século XX. Assim, o Brecht, grande artesão de parábolas*, mestre da economia severa da forma (que desnudou os excessos e a fome por detalhes do naturalismo), aquele de quem o grupo francês transpôs o método de trabalho (permitir, na representação da cena, que outras hipóteses sejam apresentadas como possíveis) para o domínio da literatura (ver Cena a ser feita/ A ser desfeita*) é contraposto aqui ao Brecht da emancipação ideológica do homem, aquele que insistindo num teatro dialético, onde o devir permanece apenas intuicionado, foi incapaz de conceder à subjetividade seu devido lugar no drama moderno.

Pois bem, seguindo a tônica com que neste livro são apontadas certas limitações ao projeto de Szondi – como, por exemplo, suas análises de Strindberg e Pirandello muito marcadas por uma teleologia dos gêneros poéticos que hipostasiava o sujeito épico – talvez seja preciso igualmente apontar algumas limitações, ou pelo menos formular algumas questões, ao projeto do *Léxico*, pois toda escolha metodológica implica na defesa de alguns princípios e no abandono de outros. Desse modo, é preciso insistir com todas as letras que o esquematismo formal do qual Brecht, para os autores do *Léxico*, parece refém, se deve à presença simbólica em sua dramaturgia da luta de classes, o que o obrigava a pensar a subjetividade em outros termos (lembremos que a dialética do teatro brechtiano se realiza no público, e o faz através de uma recusa explícita da tragédia), mas nunca em lhe negar a importância. Não podemos, pois, ler nas entrelinhas dessas restrições do grupo francês a Brecht também um tipo de hipostasiamento, agora da subjetividade? Feita esta consideração, é preciso ainda se perguntar, correndo o risco de ser acusado aqui de recolocar o *papai e mamãe* em cena, se essa crítica do *Léxico* ao "falso movimento" da dialética em nome de uma dramaturgia rapsódica e de uma poética do devir-drama, não gera ela própria um novo tipo de congelamento da estética justamente devido a essa dinâmica incessante e permanente de fluxos e desterritorializações?

Do mesmo jeito que a crise do drama nos remete para um deslocamento do sentido global da obra do palco para a plateia (ver Ponto de vista*), remeto aqui estas

considerações e questionamentos ao leitor que agora, felizmente, tem em mãos este *Léxico do drama moderno e contemporâneo* pela mesma coleção em que já estão publicadas as duas obras de Szondi – *Teoria do drama burguês*[19] *e Teoria do drama moderno*[20] – além do *Teatro pós-dramático*[21] de Lehmann, sem falar dos preciosos estudos de Raymond Williams[22] sobre o drama. Só posso esperar, portanto, que tal trabalho frutifique o debate crítico por estas bandas e, mais importante, acabe por fomentar nossos dramaturgos, encenadores e afins, pois o teatro é feito antes de tudo por seus artistas. Mãos à obra.

1 Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, trad. Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes, 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

2 Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (orgs.), *Dicionário do Teatro Brasileiro*: *temas, formas e debates*, 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2009.

3 A teatralidade entendida como teatro menos o texto. Ver Roland Barthes, *O império dos signos*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, col. Roland Barthes, 2007.

4 Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire, col. L'Aire Théâtrale, 1981 (reed. Saulxures: Circé Poche, 1999) [ed. port., *O futuro do drama*, trad. Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002].

5 Conforme o padrão adotado pelos organizadores (ver nota na p. 36), e mantido nesta edição, os termos seguidos por um asterisco remetem aos verbetes. [N. E.]

6 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], trad. língua alemã e notas Raquel Imanishi Rodrigues, apres. José Antônio Pasta Jr., 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2011.

7 Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, trad., apres. e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

8 Georg Lukács, *Teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, 2ª. ed. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, col. Espírito Crítico, 2009.

9 Theodor W. Adorno, *Filosofia da nova música*, trad. Magda França, 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

10 P. Szondi, op. cit., p. 19.

11 Bernard Dort, "Uma propedêutica da realidade", in *O teatro e sua realidade*, trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 22.

12 Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Süssekind, apres. Sérgio de Carvalho, 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 19.

13 J.-P. Sarrazac, "Reprise: uma resposta ao pós-dramático", in *Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, trad. Humberto Giancristofaro, 19 mar. 2010.

14 Id., "Le Drame en devenir", in *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit. [ed. port., "O devir do drama", in *O futuro do drama*, op. cit.].

15 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, col. Idées, 1971 [ed. port., *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, 13ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1984].

16 Jean-Pierre Ryngaert, *Ler o teatro contemporâneo*, trad. Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

17 Phillip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism.* Londres: Routledge, 1997, p. 28.

18 "A história das ideias nunca deveria ser contínua; deveria resguardar-se das semelhanças, mas também das

descendências e das filiações, para contentar-se em marcar os limiares que uma ideia atravessa, as viagens que ela faz, que mudam sua natureza ou seu objeto." Cf. Deleuze e Félix Guattari, "1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível", in *Mil platôs*: *capitalismo e esquisofrenia*, trad. Sueli Rolnik, v. 4. São Paulo: Editora 34, col. Trans, 2007, p. 15.

19 P. Szondi, *Teoria do drama burguês*: *século XVIII*, trad. Luiz Sérgio Repa, apres. Sérgio de Carvalho, pref. Jean Bollack. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2005.

20 Id., *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], op. cit.

21 H. Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit.

22 Raymond Williams, *Tragédia moderna*, trad. Betina Bischof, pref. Iná Camargo Costa, 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2011; *Drama em cena*, trad. Rogério Bettoni, pref. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2010.

Introdução *Crise do drama*

Jean-Pierre Sarrazac

"Mise en crise de la forme dramatique" ["A crise da forma dramática"],[1] assim havíamos intitulado o colóquio sobre a dramaturgia dos anos 1880-1910, a da "encruzilhada naturalista-simbolista", cujas atas foram publicadas num exemplar recente de *Études théâtrales*.[2] Ainda que suas primícias situem-se muito antes, por exemplo nas dramaturgias de Diderot e Lessing, a crise do drama torna-se manifesta na época de Zola, Mallarmé, Ibsen e Strindberg. A concomitância com a invenção da encenação moderna (Antoine, Stanislavski) e com certas utopias de um teatro emancipado da literatura dramática (Craig, em especial) autoriza pensar que essa crise é por um lado exógena. Porém, no que se refere à parte endógena, do nosso ponto de vista essencial, nossa referência – isto é, a referência do Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo – continua a ser a obra *Teoria do drama moderno*,[3] publicada por Peter Szondi em 1954.

Mencionar a data de publicação desse livro – escrito num momento em que a influência da dramaturgia brechtiana atingia seu auge – já é sugerir que *Teoria do drama moderno*, que colocamos no centro de nossos trabalhos, é suscetível de uma leitura crítica. Nesse aspecto, não podemos senão demarcar nossa distância de Szondi quando ele se entrega às tendências teleológicas da época e sugere que a "forma épica do teatro", a de Brecht em particular, poderia constituir uma superação ou uma espécie de saída da crise inaugurada na época do naturalismo. Profundamente enraizada – o que é admitido pelo próprio autor – em *Estética*[4] de Hegel e em *Sociologie du drame moderne* [Para uma sociologia do drama moderno][5] de Lukács, a obra *Teoria do drama moderno* não consegue, apesar de sua notável abertura para a invenção das "formas novas", livrar-se completamente desse preconceito de decadência ou de formalismo que marca os juízos do hegeliano-marxista Lukács a respeito do naturalismo, do simbolismo e do expressionismo. Szondi, ao menos, adepto sutil e rigoroso dessa mesma crítica socioestética praticada pelo seu mestre, salva parcialmente Maeterlinck e Strindberg e totalmente Brecht do limbo luckasiano. Tomara que possamos, da mesma forma, nessa relação de fidelidade crítica que entretemos com o *Teoria do drama moderno*, trazer à óptica szondiana todas as correções, todas as retificações que quase cinquenta anos de história e produções

dramáticas e teatrais tornaram indispensáveis.

Porém, em primeiro lugar, em que consiste, para Peter Szondi e para nós, a crise da forma dramática?

Para resumir, poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da *separação*. O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem "massificado", mas é sobretudo um homem "separado". Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E amputado, como serão muito particularmente as criaturas ibsenianas ou tchekhovianas, de seu próprio presente. Pregado num passado que o puxa para o fundo. No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático – que se impôs, *grosso modo*, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das "relações interpessoais" em que drama significa "acontecimento interpessoal no presente" – não é mais válido. Submetida à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas (girando todos mais ou menos em torno dessa separação, psicológica, moral, social, metafísica etc., do homem com o mundo), a forma dramática – na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe – começa a rachar em toda parte.

A teoria de Szondi nos ensina que a separação por nós evocada traduz-se, no domínio do teatro, na separação do sujeito e do objeto: essa síntese dialética do objetivo (o épico) e do subjetivo (o lírico) que operava o estilo dramático – interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada – não é mais possível. A partir desse momento, universo objetivo e universo subjetivo não coincidem mais, achando-se reduzidos a um confronto dos mais problemáticos. Cabe aos dramaturgos administrar esse divórcio na medida do possível. Viver suas dilacerações e contradições, e tentar tirar delas as consequências estéticas:

> […] o drama do fim do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, ele quer continuar a exprimir formalmente: a atualidade dos laços humanos. O que une as diferentes obras dessa época, e procede de uma transformação de seus temas, é a oposição entre sujeito e objeto, a qual determina sua estrutura. Nos "dramas analíticos" de Ibsen, o presente e o passado, o descobridor e sua descoberta opõem-se como sujeito e objeto. Nos "dramas de estações" de Strindberg, o sujeito isolado torna-se seu próprio objeto; em *O sonho*,[6] a humanidade é objetivada pela filha do deus Inda. O fatalismo de Maeterlinck condena os homens à objetividade passiva; nos "dramas sociais" de Hauptmann, os homens revestem-se do mesmo caráter de objetividade […] A relação sujeito-

> objeto, determinada tematicamente (e que, enquanto relação, constitui por isso mesmo um elemento formal), exige ser ancorada no princípio formal das obras. Ora, o princípio da forma dramática é a negação mesma de uma separação entre sujeito e objeto. "Essa objetividade que provém do sujeito, bem como essa subjetividade que vem a ser representada em sua realização e em sua validade objetiva […], fornece a forma e o conteúdo da poesia dramática enquanto ação", escreve Hegel em sua *Estética*. [7]

Mas a teoria szondiana revela-se menos convincente quando aplica um esquema dialético um tanto sumário ao desenrolar da crise do drama dos anos 1880 a meados do século XX. Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o Antigo, isto é, o dramático. Sob essa óptica, dramaturgos capitais, como Ibsen e Strindberg, que se inscrevem num período de transição, são atingidos em cheio pela crise, vendo-se obrigados, praticamente às cegas, seja a procurar conservar a forma dramática tradicional (que Szondi qualifica de "drama absoluto"), esforçando-se por reabsorver ou mascarar suas contradições, seja a inventar os caminhos de um teatro épico. Ibsen, Hauptmann, Strindberg e até Tchekhov são apresentados pelo autor de *Teoria do drama moderno* ao mesmo tempo como grandes "experimentadores" e modelos que convém "superar", na medida em que permanecem num meio-termo entre o Antigo e o Novo. A rigor, o verdadeiro valor de suas dramaturgias reside em que elas "preparam" quase inconscientemente o teatro épico vindouro (creditemos a Szondi o fato de considerar – através das diferentes vias piscatoriana, brechtiana, bruckneriana, wilderiana – esse devir épico de maneira plural e diversificada). Em seu gesto socioestético marxista, Szondi atribui aos grandes dramaturgos da virada do século o mesmo lugar e a mesma função no devir das formas teatrais que Cézanne e Wagner tiveram no das formas pictóricas e musicais:

> […] a pintura de Cézanne, que por fim ainda respeita o princípio da observação direta da natureza, já contém em germe o aperspectivismo e o sintetismo dos estilos posteriores (dos cubistas, por exemplo). E a música pós-romântica de Wagner, que, no seio da tonalidade fundada na concordância perfeita, tende a um cromatismo radical e, portanto, a uma igualdade dos doze tons, prepara assim a música atonal de Schönberg […] a mais alta perfeição pode ser alcançada igualmente na transição. Mas a conciliação, bem-sucedida da última vez, de princípios antagônicos tem algo de único […] essas obras não foram, para os artistas posteriores, *senão um modelo que é imitado para depois ser deixado para trás* […][8]

Em suas análises propriamente dramatúrgicas, Szondi insiste mais, evidentemente, no que convém "deixar para trás" do que na paradoxal "perfeição" das obras de "transição". Selecionemos, entre muitos outros, três exemplos dessa radicalização teleológica da análise dramatúrgica.

O primeiro refere-se a Ibsen, em quem o teórico denuncia, não sem razão, todo um

trabalho de dissimulação, por trás de uma fachada de peça "benfeita", da ausência de uma verdadeira ação no presente. Entretanto, essa crítica, válida para várias peças de temas contemporâneos, dos *Espectros* a *Hedda Gabler*,[9] não leva em conta a evolução da dramaturgia de Ibsen em direção a uma forma cada vez mais depurada e em perfeita identidade com o conteúdo – o que denominamos "epílogo dramático"[10] em outro estudo, subtítulo que o autor pretendia dar à sua última peça, *Quando despertarmos de entre os mortos*[11] – peça que lembra *A troca* de Claudel e para a qual ele não recorre mais ao talento de Augustin Eugène Scribe.

O segundo exemplo mostra ainda mais claramente o excesso de zelo do teórico em favor de um devir estritamente épico da escrita teatral. A respeito do diretor Hummel em *Sonata de espectros*[12] de Strindberg, Szondi declara que através desse personagem "vemos provavelmente pela primeira vez ao longo dessa evolução [do drama moderno] o eu épico[13] no palco…". Mas ele não demora a acrescentar uma ressalva à sua observação: "… embora seja ainda sob o disfarce de um personagem de drama". A causa seria ouvida: o Novo teria tropeçado e caído em cima do Antigo, Strindberg teria dado um passo à frente, mas, logo depois, dois atrás:

> No primeiro ato, ele [Hummel] descreve para o estudante os moradores da casa que se mostram na janela, privados de toda autonomia dramática, como objetos destinados à apresentação; no segundo ato, por ocasião da "ceia dos espectros", ele se transforma em desmistificador de seus segredos.
>
> *Temos dificuldade em compreender, entretanto, por que Strindberg não tomou consciência dessa função formal de seu personagem.* Ele termina o segundo ato pela tradicional desmistificação do desmistificador: o suicídio de Hummel, o que priva a obra, no plano do conteúdo, de seu princípio formal oculto. O terceiro ato estava fadado ao fracasso, pois, privado do socorro do épico, ele deveria ter produzido novamente o diálogo […] a adolescente e o estudante são seus únicos suportes e não podem mais se libertar da casa dos espectros, que os mantém enfeitiçados e impedidos de acessar o diálogo. Essa conversação, interrompida por silêncios, monólogos, orações e se perdendo no desespero, *essa conclusão cruelmente malograda de um trabalho excepcional só se explicam pela situação transitória que distingue essa dramaturgia*: *a estrutura épica já está lá, mas continua mascarada pela temática, achando-se portanto à mercê do desenrolar da ação*.[14]

Ora, seria fácil demonstrar que a cegueira aqui é mais de Szondi que de Strindberg. Hipostasiando o "sujeito épico", pedra angular de seu sistema, o teórico não leva suficientemente em conta a flexibilidade, a plasticidade que o dramaturgo confere a Hummel, bem como a outros de seus personagens "monodramáticos" – ou seja: concentrando todo o drama em sua própria psique – a partir da crise de *Inferno*: o Desconhecido do *Rumo a Damasco*,[15] Agnès, o Oficial, o Advogado, o Poeta de *O sonho*, o Cavalheiro de *Tempestade* (Strindberg),[16] o Caçador de *A grande estrada* etc. De fato, o sujeito da dramaturgia subjetiva de Strindberg não é apenas épico; semelhante ao sonhador, que é ao mesmo tempo o que sonha e o sonhado, ele se

desdobra e é alternadamente, ou mesmo simultaneamente, épico *e* dramático. Este é o duplo erro de Szondi a respeito de *Sonata de espectros* de Strindberg: ignorar um sujeito clivado, ao mesmo tempo épico e dramático, e considerar um fracasso o que é pura e simplesmente a originalidade e, a nossos olhos, a modernidade do terceiro ato da peça: "essa conversação, interrompida por silêncios, monólogos, preces", em suma, esse fim da peça em forma de abertura caracteristicamente lírica. Aqui Szondi não parece avaliar a importância do lírico, ao lado do dramático e do épico, nas estruturas dramatúrgicas modernas.

A Szondi, que afirma, em meados dos anos 1950, que "*O sonho* não é em absoluto o jogo dos próprios homens – isto é, um drama, mas um jogo épico *sobre* os homens", somos tentados a responder que essa obra, ao contrário, abre caminho para todas essas peças que serão, ao mesmo tempo, um jogo – épico – sobre os homens, um jogo – dramático – dos homens entre si e um jogo – lírico – em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade.

O terceiro e último exemplo que eu desejava dar dessas distorções dramatúrgicas induzidas pelo preconceito de Szondi em favor do "tudo épico" tem a ver com sua análise de *Seis personagens à procura de um autor*.[17] Tachando justificadamente a obra-prima pirandelliana de "crítica do drama", ou de "autodescrição da história do drama", Szondi julga poder constatar que essa peça permanece "uma obra dramática, e não épica", que a "tentação de uma conclusão pseudodramática subsiste constantemente" e que, como em toda obra dramática, o pano […] termina, apesar de tudo, por cair". A argumentação incide sobre a dualidade de registros da temática da peça:

> A unidade dramática formada pelo passado dos seis personagens, o qual não obstante não consegue mais condensar-se numa forma, o que realiza o segundo registro, épico em sua relação com o primeiro: a aparição dos seis personagens durante os ensaios da trupe e a tentativa de representar seu drama.[18]

A seguirmos a análise de Szondi, o dramaturgo opta pelo compromisso: recusa-se a "destruir até o fim" a "dimensão dramática"; escolhe um fim dramático em *trompe-l'oeil* no qual "os dois níveis temáticos, cuja dissociação constitui o princípio formal de toda a obra, juntam-se no fim da peça; o tiro de pistola mata o garoto tanto no passado da narração, evocado pelos seis personagens, quanto no presente cênico dos atores que ensaiam a peça". Mais uma vez, *Teoria do drama moderno* raciocina em termos de superação – ou de impossibilidade de produzir essa superação – do dramático pelo épico, quando seria preciso visar um fecundo tensionamento – o mesmo

organizado por Pirandello ao longo de toda a peça, até o efeito irônico final da dupla morte do garoto – do dramático, do épico e do lírico.

Com efeito, *Teoria do drama moderno*, tão útil à compreensão das mutações do drama moderno e contemporâneo, coloca certos problemas a partir do momento em que estabelece, explícita ou implicitamente, o sentido derradeiro dessas mutações. Na trama do livro pós-hegeliano e pós-lukacsiano de Szondi, insinuaram-se as posições do Brecht do fim dos anos 1920 e 1930, arauto da forma épica do teatro, mas também, contraditoriamente, as de um Adorno, que não concebe o "futuro" da forma dramática senão na vertente do que chamará, a respeito de *Fim de partida*,[19] de uma "autópsia dramatúrgica". Em ambos os casos, trata-se de uma liquidação da forma dramática, Brecht tendo, em relação a Adorno, o mérito de querer inaugurar uma nova era do teatro:

> Aparentemente, se afirmarmos que o drama não pode mais ser melhorado e exigirmos que ele seja liquidado, só teremos ao nosso lado o sociólogo. Ele sabe que há situações em que as melhorias não são de ajuda alguma. Sua escala de valores não vai de "bom" a "ruim", mas de "certo" a "errado".[20]

E cabe ao sociólogo – na verdade, o marxista Fritz Sternberg – dar a seguinte resposta a Brecht:

> Se o senhor é da opinião de que cumpre absolutamente liquidar o antigo teatro, que o caso é sério e não fruto de um eventual déficit em "grandes homens" de nossa época, o senhor então não deveria poder pronunciar a palavra "drama" a não ser com a condição de que fosse levada a cabo uma mudança dos temas e das formas. Se o compreendo bem, o termo "épico" que o senhor acrescenta à palavra "drama" deve explicar esse movimento.[21]

A abordagem szondiana da crise do drama nos é valiosa atualmente na medida em que soube, embora preservando seus princípios socioestéticos, emancipar-se do que havia de dogmático no pensamento do mestre Lukács: sua condenação do decadentismo, do formalismo, de todas essas "ricas experiências" sobre a forma do teatro às quais é dedicada o *Teoria do drama moderno*. Nosso próprio procedimento – neste *Léxico* e além – será tanto mais frutífero na medida em que conseguir, por sua vez, se libertar da influência ideológica à qual permanece submetida a teoria szondiana.

No essencial, trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o *fim* – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições "ideológicas" de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht,

Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o "dramático" (não mediatizado pelo "épico") e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como "subjetivismo". Como se a manutenção da relação intersubjetiva e sobretudo o apelo ao intrassubjetivo, ao *íntimo*, tão presentes no teatro do século XX, de Strindberg a Adamov ou a Sarah Kane, significassem inevitavelmente regressão ao individualismo, ao apolitismo, em suma, ao teatro "burguês".

Nesse aspecto, a crítica do marxismo, tal como pôde ser realizada, no terreno do teatro, por Sartre – mais lúcido e pertinente em suas reflexões do que em seu trabalho de criação –, depois por Barthes, pode ser de grande utilidade. Com efeito, essa crítica visa reconciliar um teatro autenticamente político com uma dramaturgia da subjetividade, do íntimo.[22] Propor a combinação de um teatro cívico, público, e portanto do *processo*, com um teatro da *Paixão*, no sentido mallarmaico do vocábulo: "o único drama humano, o da Queda e da Redenção, a Paixão do homem".[23]

Na prática, sobrepostas, a declaração de Sartre e a de Barthes denunciam vigorosamente o impasse do marxismo quanto à subjetividade no teatro e, mais amplamente, no domínio da arte:

> Há uma insuficiência muito clara no épico; Brecht jamais resolveu no âmbito do marxismo o problema da subjetividade e da objetividade e, por conseguinte, nunca concedeu, nele, um lugar real à subjetividade, tal como ela deve ser.[24]

> Vemos uma espécie de rendição das obras modernas ante a relação inter-humana, interindividual. Os grandes movimentos de emancipação ideológica – digamos, para falar claramente, o marxismo – deixaram de lado o homem privado […] Ora, sabemos muito bem que, aqui, ainda há falta de ordem, ainda há algo que não bate: enquanto houver "cenas" conjugais, haverá perguntas a fazer à sociedade.[25]

Na verdade, a utopia sartriana de um "teatro dramático bem próximo do épico e que não seja burguês" é mais atual do que nunca. Dramaturgias hoje consideradas essenciais – estou falando dos teatros de Bond, Bernhard, Koltès, Müller, Kane… – esforçam-se por conjugar o mais estreitamente possível, sem que nunca o primeiro se subordine ao segundo, o regime da *cena* dramática (da relação catastrófica com o outro e consigo mesmo) e o do quadro épico-lírico (da relação com a sociedade, o mundo, o cosmo).

Resulta dessas constatações que, independentemente da pertinência e da utilidade de conceitos szondianos como os de "drama absoluto" e de separação, no seio da dramaturgia em crise, do objetivo e do subjetivo, ou do "sujeito épico", a crise do drama não pode mais ser concebida e representada hoje como um processo dialético no qual, mediante um período de transição e experiências formais, o drama antigo

terminaria por engendrar – numa fusão neo-hegeliana forma-conteúdo – teatro épico moderno.

Mas será preciso por isso renunciar ao conceito de "crise" em torno do qual se organiza toda a teoria szondiana do drama moderno? As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos "possíveis" previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, demasiado "em crise" e "crítico" da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, "fim", pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga.

O conceito de rapsódia – de *pulsão rapsódica* vigente na forma dramática –, que pus à prova nestes últimos vinte anos, tenta dar conta dessa precipitação das escritas dramáticas para *a forma mais livre* (que não é ausência de forma). O teatro, o drama forçando suas próprias fronteiras, levado para fora de si mesmo, transbordando de si mesmo para sair da pele desse "belo animal", na qual, desde as origens, quiseram encerrá-lo. O teatro, o drama perfilado ao lado do romance, do poema, do ensaio a fim de se reemancipar incessantemente do que sempre foi sua maldição: seu status de arte "canônica". O teatro, o drama que aspira a tornar-se – para repetir o qualificativo que Bakhtin atribui ao romance mas recusa, talvez erradamente, à forma dramática – "não canônico por excelência".

Essa crise da forma dramática,[26] nós a abordamos neste *Léxico* principalmente através das quatro crises importantes que ela inclui:

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação –, que permite sobretudo a eclosão das atuais dramaturgias do "fragmento", do "material", do "discurso". Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco-plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo.

Enquanto trabalhava neste *Léxico*, no seio de nosso Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo – representado aqui por mais de vinte assinaturas diferentes (professores, doutorandos, autores de teatro…) em mais de cinquenta verbetes –, pensei muitas vezes em certas reflexões de Pirandello sobre o que o escritor siciliano chama de "sentido do contrário". Pareceu-me que nosso trabalho de

poéticiens não deixava de ter analogia com essa tarefa de "decomposição dramática" à qual o autor de *Seis personagens*... dedicou toda sua existência. A poética do drama moderno e contemporâneo, como um *Compêndio de decomposição dramática*? A questão merece reflexão.

Enquanto isso, espero que recebam este *Léxico* pelo que ele é de fato: um longo trabalho coletivo (de aproximadamente dois anos), mas em que cada participante, cada redator exerce sua plena autonomia, sua plena individualidade de ensaísta e, muito especialmente, seu direito de refutar os demais acerca de um ou outro ponto; o estado provisório de uma pesquisa em curso; não um dicionário científico e objetivo – a obra, notável, de Patrice Pavis contribuiu imensamente para nossas investigações, bem como a dirigida por Michel Corvin –, mas um simples *léxico*, o inventário *sucinto* das poucas palavras-chave capazes de orientar um estudo das dramaturgias modernas e contemporâneas nos dias de hoje. Por fim, uma vez que assumimos quase contraditoriamente nossa dívida imensa e nossa atitude crítica para com *Teoria do drama moderno* – traduzido para o francês pelo mesmo Patrice Pavis que acabo de citar –, eu gostaria de concluir esta introdução em forma de verbete sobre a "crise do drama" reproduzindo algumas palavras de Szondi. Palavras que refletem nossa concordância com o essencial de sua abordagem socioestética e que poderiam servir de epígrafe tanto ao conjunto deste *Léxico* quanto a cada uma de suas partes: "A história da arte", ele nos lembra, "não é determinada por ideias, mas pela forma como essas ideias se encarnam".

1 Os títulos das obras, ensaios e artigos que não foram publicados e peças teatrais não encenadas no Brasil e/ou em Portugal receberam tradução livre, indicada na primeira entrada do título. Nas ocorrências seguintes, foram mantidos no original francês. As obras com edições brasileiras e portuguesas, inclusive as constantes em notas desta introdução, estão relacionadas na bibliografia. [N. E.]

2 "Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910", estudos reunidos por Jean-Pierre Sarrazac. *Études théâtrales*, n. 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999, 256 pp.

3 Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, com a colaboração de J. e M. Bollack. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983 [ed. bras., *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], tradução da língua alemã e notas Raquel Imanishi Rodrigues, apres. José Antônio Pasta Jr., 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2011].

4 Georg W. F. Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik 3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970-1996 [edição baseada nas obras de 1832-1845]. Nesta edição, foi adotado ao longo do texto o título *Estética* para a obra de Hegel citada pelos autores como *Esthétique*. A edição brasileira tem a seguinte tradução: *Cursos de estética*, V. I-IV, trad. Marco A. Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp, 2004. No verbete "Conflito", porém, os autores indicam *Cours de Esthétique* (ver bibliografia), e assim foi mantido. [N. E.]

5 Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno] (1914). Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, V. 38. Tübingen: Mohr, 1914. [N. E.]

6 Título original de August Strindberg, *Ett drömspel* (1901). *Uma peça onírica* é a tradução adotada em *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], 2ª ed., conforme nota 41, p. 47. De acordo com o critério adotado (ver nota 4), nesta edição, será mantido o título indicado na edição francesa: *Le Songe* [*O sonho*]. [N. E.]

7 P. Szondi, op. cit., pp. 64-65. Neste caso, como no de outros textos de autores não franceses citados ao longo desta edição, tomamos como base a forma assumida pelo original da edição francesa, uma vez que esta constitui a referência de Jean-Pierre Sarrazac e demais autores do *Léxico*. [N. E.]

8 P. Szondi, op. cit., pp. 67-68 (O grifo é meu).

9 Henrik Ibsen, "Espectros", in *Espectros/ Uma casa de bonecas*, trad. e org. José Pérez. São Paulo: Cultura, Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 25, 1942. *Hedda Glaber*, trad. Luiz Leite Vidal. São Paulo: MEC, col. Teatro Universal, 1960. [N. E.]

10 Jean-Pierre Sarrazac, "L'Épilogue ibsénien", in *Théâtres intimes*, cap. 1. Arles: Actes Sud, col. Le Temps du Théâtre, 1989.

11 H. Ibsen, "Quando despertarmos de entre os mortos", in *Seis dramas*, trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1944. [N. E.]

12 August Strindberg, *Sonata de espectros*, trad. Nils Skare. Curitiba: L-Dopa, 2010. [N. E.]

13 "Eu épico" e "sujeito épico" são termos alternantes na versão original deste *Léxico*. Nesta edição, será adotado "eu épico", quando no original constar "*moi épique*", e "sujeito épico", no caso de "*sujet épique*". [N. E.]

14 P. Szondi, op. cit., pp. 47-48 (o grifo é meu).

15 A. Strindberg, *Rumo a Damasco I*, II *e III*, trad. Elizabeth R. Azevedo a partir da versão inglesa. São Paulo: Cone Sul, 1997. [N. E.]

16 Id., *Tempestade*, in *Tempestade*. *A casa queimada*, trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Editorial Presença, 1963. [N. E.]

17 Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, col. Grandes Dramaturgos, 4. [N. E.]

18 P. Szondi, op. cit., p. 113.

19 Samuel Beckett, *Fim de partida*, trad. e apres. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, col. Prosa do Mundo, 2002. [N.E.]

20 Bertolt Brecht, "Ne devrions-nous pas liquider l'esthétique?", in *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 110 [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, apres. Aderbal Freire-Filho, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005].

21 "Mot de conclusion" ["A título de conclusão"] do filósofo marxista Fritz Sternberg ao artigo de Brecht, supracitado. Cf. *Écrits sur le théâtre*, op. cit., nota 6, p. 1135. Este ensaio não está incluído na ed. bras., *Estudos sobre teatro*, op. cit. [N.E.]

22 Dediquei dois livros à questão do íntimo – que é o oposto do intimismo – no teatro: *Théâtres intimes*, citado na nota 10 da presente introdução, e *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Médianes, col. Villégiatures, 1995.

23 Stéphane Mallarmé, apud Claudel, carta a Suarez de fevereiro de 1908.

24 Jean-Paul Sartre, *Un théâtre des situations*, textos selecionados por Michel Contat e Michel Rybalka. Paris: Gallimard, col. Idées, 1973.

25 Roland Barthes, "Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette", *Les Cahiers du Cinéma*, n. 147, set. 1963.

26 Não seria absurdo pretender que essa crise começou antes de Ésquilo e que ela não tem nenhuma razão de vir a terminar um dia, salvo com a morte do teatro, na medida em que o que nos importa, do nosso ponto de vista de *poéticiens* do drama moderno e contemporâneo, é sua *pertinência hoje*.

VERBETES

NOTA DOS ORGANIZADORES

Os termos seguidos por um asterisco remetem a outros verbetes.
As fontes bibliográficas no fim dos verbetes remetem à Bibliografia.

Ação (Ações)

A crise da ação situa-se, por natureza, no cerne da crise do drama, uma vez que este "é representação […] de ação" (Aristóteles, *Poética*, cap. 6). Aí reside o fundamento da mimese*.

Se a crise da ação assume formas múltiplas a partir do fim do século XIX – por exemplo, com seu descentramento e precoce fragmentação em Tchekhov –, é o "Teatro estático*" de Maeterlinck que constitui uma de suas manifestações mais radicais, uma vez que tende a anulá-la, cortando pela raiz o que constitui a *dinâmica* do ato teatral. Agir é "pôr em movimento", como lembra Hannah Arendt baseando-se no latim *agere*.

Ora, seria concebível um teatro que fosse pura imobilidade? Maeterlinck, na anulação que preconiza, substituirá efetivamente a ação por um (dos) movimento(s) de outra natureza: movimentos "da alma", dos quais o teatro do fim do século XIX, na esteira de Wagner, tanto buscou se aproximar – verdadeiras ações internas que são o motor de várias obras dramáticas do século XX, de Strindberg a Duras ou Sarraute e outros mais.

A evolução multiforme do "drama", enquanto ainda mantém esse nome (às vezes à sua revelia), ao longo de todo o século XX, pode ser lida como a procura de soluções para o seguinte problema: que substitutos encontrar para a ação quando esta se torna impossível? Ou que expansão lhe dar?

Mas em que consiste precisamente essa ação que se torna impossível, e por que ela se torna impossível? Aquilo a que a possibilidade se furta desde o fim do século XIX é a "grande ação", tal como os tragediógrafos gregos impuseram seu modelo por milênios: uma ação, inicialmente projetada, deflagra-se no início da peça e encontra seu desenlace no fim. Esquema ideal em sua simplicidade (que a trama às vezes virá complicar), unidade e coerência – sua ordem –, cujo modelo dinâmico pode ser explicado pela relação fechada do sujeito com o objeto.

O que fica visível no fim do século XIX é que essa ordem está minada: na base mesma da ação, o projeto, que supõe uma vontade, é sabotado. Agir é primeiro querer agir. A crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer. Um certo número de dramaturgos do fim do século XIX e do XX, de Tchekhov a Beckett, fez dessa capacidade tornada problemática

o próprio assunto de suas obras.

O que age, então, no drama, se a "grande ação" não é mais possível? Convém aqui recorrer à distinção, operada por Michel Vinaver, entre os três níveis nos quais pode ser percebida a ação numa peça. Esses três níveis determinam três tipos de ação, que talvez não sejam de natureza igual: ação de conjunto, ação de detalhe (o "detalhe" podendo ser o ato, a cena, a sequência…), ação molecular (tal como se manifesta réplica após réplica, ou simplesmente no passo a passo do texto).

Numa peça "clássica" (*lato sensu*), o esquema da ação pode ser representado por uma estrutura em árvore, as ações moleculares permitindo construir as ações de detalhe que, por sua vez, convergem para a ação de conjunto.

O que o drama moderno e contemporâneo realiza, sob diversas formas, não é necessariamente a supressão de toda ação de conjunto, mas, acima de tudo, a desconexão entre esses três níveis (ou às vezes entre dois deles). A ação de conjunto, quando mantida, mudou de sentido, tornando-se, segundo os casos, distante, fantasística ou puramente interior, de aparência aleatória – raramente o resultado de um projeto, um plano preestabelecido, uma engrenagem (que caracterizaria o que Vinaver chama de "peça-máquina").

Em *Fim de partida* de Beckett, à pergunta "O que está acontecendo?", que é propriamente a da ação (especialmente do ponto de vista do espectador), Clov responde "Alguma coisa segue seu curso": nada além da vida… Programa realizado melhor do que em qualquer outro lugar em *Dias felizes* e que será repetido, menos radicalmente e com outros artifícios, pelo "Teatro do cotidiano".

A ação de conjunto, quando não se reduz a esse "viver", é antes o resultado, que podemos constatar *a posteriori*, de um processo no qual o sujeito é mais objeto do que agente. Uma linha que termina por libertar-se do fluxo caótico do cotidiano. A ação relaciona-se obrigatoriamente com o sentido. A fábula*, como uma série de ações, é o que constitui sentido – o que Brecht defenderá com veemência. Na escrita moderna, diremos com Vinaver que há um "impulso rumo ao sentido". Este, não mais que a ação, não existe antes de ser produzido pela e na escrita.

As ações de detalhe, quando ainda são identificáveis, ganham autonomia ao mesmo tempo em que o texto fragmenta-se em sequências, em "pedaços" por sua vez autônomos, até os casos extremos representados, por exemplo, por alguns trabalhos de Botho Strauss, em que "a peça" parece não mais existir senão como uma série de peças breves (*Le Temps et la chambre* [*O tempo e o quarto*] e, mais ainda, *Sete portas*, subintitulada *Bagatelles*). A ação então não é mais unitária, mas serial. O modelo pode

ser também o da variação musical sobre um tema mais ou menos sugerido. *Germania 3*: *os espectros do morto-homem*, de Heiner Müller, é uma suíte caleidoscópica de variações sobre a história alemã e europeia depois da Segunda Guerra Mundial, na qual personagens e situações mudam a cada sequência, vedando toda possibilidade de se construir uma ação de conjunto, exceto considerar que se trata do próprio movimento, caótico, da História. A ação seria aqui o resultado da montagem* das ações de detalhe (às quais se acrescentam textos não dramáticos), o efeito do poder da montagem sobre o espectador – dimensão (a do espectador) que nunca deveria ser menosprezada numa reflexão sobre a ação.

Em incontáveis peças, são as microações que tendem a ocupar o primeiro plano. Elas proliferam e o texto não age mais senão no nível molecular, numa ampliação, como se no microscópio, do presente, que embaralha e pode tornar imperceptível – a não ser eventualmente *a posteriori* – toda linha, todo desenho de conjunto e até as ações de detalhe. Elas se desenvolvem em duas direções opostas: a palavra-ação e as ações físicas.

O princípio canônico (D'Aubignac, Corneille) segundo o qual no teatro a palavra age – retomado por Pirandello, num artigo de 1899 sobre "L'Action parlée" ["A ação falada"] –, como constitutiva da ação dramática, exacerbou-se nas dramaturgias contemporâneas sob o impulso da autonomização das microações. Essa noção de palavra-ação, a bem da verdade, aponta para um conjunto de fenômenos complexos e provavelmente díspares: ora figuras perfeitamente detectáveis com os recursos da linguística e da pragmática (segundo o modelo, principalmente, dos enunciados performáticos) ou com a ajuda das "figuras textuais" vinaverianas (ataque, defesa, esquiva, resposta, movimento para); ora um movimento mais difuso criado pela palavra, cuja interação (entre os personagens) constitui a face privilegiada.

As ações físicas – cumpriria examinar aqui o devir da noção stanislavskiana (que parecia fadada ao mimetismo naturalista) em Grotowski e Barba – proliferam na brecha aberta há dois séculos por Diderot com a pantomima. Elas se desdobram num território onde o teatro e a dança avançam um na direção do outro até se misturarem, como nos espetáculos de Pina Bausch ou Alain Platel, e onde a ação se faz movimento* (e às vezes o movimento, ação). Atribuídas em geral à cena e ao ator (logo, ao diretor), elas às vezes são assumidas pela escrita.

Talvez nesse caso a ação não mereça conservar esse nome, sendo preferível, como nos casos igualmente extremos dos puros tropismos textuais, internos ou externos, portados pela fala (*Falta* de Sarah Kane), referir-se a um "princípio ativo" difuso, uma

“energia” – que deveria ser associada ao ritmo* –, mantendo essas obras no âmbito de uma forma dramática que não para de expandir seus limites.

Dizer que o presente do texto, na ordem de seu desdobramento, prevalece, é remeter ao presente da cena e ao seu jogo. Retomando a ambiguidade original – *prattontes*, literalmente, em grego, “seres em ação”, podendo referir-se igualmente, e às vezes indistintamente, aos “actantes” e aos “atores” –, Denis Guénoun, em *O teatro é necessário*?, afirma que, se o desenvolvimento da mimese enfatizou os primeiros, assistimos hoje ao “retorno” dos segundos, os “personagens atuantes” apagando-se por trás dos “atores atuantes”. Além disso, sem dúvida, um certo número de textos contemporâneos enfraquece o “personagem” até dissolvê-lo, delegando a ação ao ator. Parece, contudo, que outros, preservando certo nível de ficção, não extinguem completamente nem o personagem* nem suas ações próprias, e que o jogo do ator continua então a se basear nesse fingimento (ou simulacro) de ficção e representação mimética de “ações reais” executadas diante de nossos olhos. O que caracteriza diversas escritas de hoje é que elas se situam na articulação de uma dramaticidade, digamos, mimética, e do jogo de cena a se efetivar, ou então que essa dramaticidade – que ainda resiste, às vezes por um fio, à mimese – está destinada a se articular sobre um jogo de cena que dela vai desvencilhar-se.

JOSEPH DANAN

Arendt, 1983; Aristóteles, 1980; Barba, 1999; Danan, 1999 e 2004; Guénoun, 1997; Maeterlinck, 1986; Marinis, 1999; Pirandello, 1977; Ubersfeld, 1996; Vinaver, 1982 e 1993.

Belo animal (morte do)

A crise da forma dramática que marca o surgimento da modernidade no teatro talvez comece com uma crise da fábula*: desse ponto de vista tudo se passa como se o drama não tivesse cessado, desde o fim do século XIX, de sair da pele de um "belo animal" em que quiseram encerrá-lo desde o início. Na *Poética*, com efeito, Aristóteles compara o *mythos*, concebido como "o princípio e a alma da tragédia", a um "ser vivo" cuja "beleza reside na extensão e na ordenação". Essa imagem extraída da biologia inscreve-se numa análise pragmática da "extensão" da peça de teatro, limitada de maneira a poder ser acompanhada pelo espectador. Acima de tudo, a metáfora do "belo animal" implica uma concepção da fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da *Poética*. À simples sucessão cronológica vigente nas crônicas, Aristóteles opõe assim histórias trágicas que "devem […] ser centralizadas numa ação una, que forme um todo e chegue ao seu termo, com começo, meio e fim, para que, semelhantes a um ser vivo uno e que forma um todo, elas produzam o prazer que lhes é peculiar". Assim definida pela sucessão ordenada de um começo, um meio e um fim, a história torna-se o modelo de completude, em condições de construir a diversidade dos acontecimentos representados em totalidade inteligível. Essa estética da "concordância", segundo a fórmula de Paul Ricœur, recobre uma atitude ao mesmo tempo pragmática e essencialista: a preocupação com o "prazer" do espectador é acompanhada pela substancialização da forma dramática, marcada por sua comparação recorrente com um "ser vivo" dotado de uma finalidade que lhe é "específica". Portanto, é como uma necessidade orgânica, garantindo a unidade quase fisiológica da peça de teatro, que deve ser lida a regra de encadeamento lógico formulada por Aristóteles. A imagem do "belo animal" inscreve-se assim num paradigma organicista, que constitui uma das metáforas centrais da estética ocidental. Essa imagem original, tornada unidade de ação* na época clássica, ao mesmo tempo acompanhou e promoveu o desenvolvimento do drama.

Subverter a estética clássica é, portanto, intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista da peça de teatro. Por exemplo, Jean-Pierre Sarrazac opõe ao "belo animal" da *Poética* "a estranha besta, metade gato, metade cordeiro" descrita por Kafka em "Un croisement ou un hybride" ["Um cruzamento ou um híbrido"]. Essa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas. O drama de estações tal como reinvestido por

Strindberg em *Rumo a Damasco*, crônica dramática da vida do Desconhecido, deve menos, por exemplo, ao modelo da tragédia do que a um princípio de "romancização*" ou "epicização*". Da mesma forma, *Da manhã à meia-noite* de Kaiser justapõe lugares heterogêneos que desenham um universo fragmentado, colocando em perigo a completude orgânica do drama. Contra a "peça benfeita", último avatar do "belo animal" aristotélico, o devir rapsódico* do teatro contemporâneo coloca em questão a própria ideia de composição: transformada em montagem* de arquivos no teatro documentário* de Weiss, justaposição de fragmentos* narrativos e dramáticos em *A missão* de Müller, a escrita teatral obedece a uma lógica de decomposição. Nesse sentido, peças tão díspares como *Roberto Zucco* de Koltès, *Hamlet-máquina* de Müller, *Imprécations* [As imprecações] de Michel Deutsch ou *Barba-azul, esperança das mulheres* de Dea Loher desvelam-se como outras tantas variações em torno da morte do "belo animal". Morte incessantemente repetida, pois produtora de formas novas, em que a unidade constitui-se em trabalho do heterogêneo, da continuidade, da ruptura, da harmonia, da dissonância.

HÉLÈNE KUNTZ

Aristóteles, 1980; Ricœur, 1983; Sarrazac, 1981, 1995 e 1998; Schaeffer, 1999.

Catártico (material)

Que o drama de hoje não parece mais fundar-se nos poderes da mimese* nem nos da catarse, que não seja mais presidido pelo modelo do "belo animal" aristotélico, deriva da evidência. Entretanto, entre os materiais* reciclados pela escrita teatral contemporânea, é possível detectar a presença paradoxal de elementos provenientes do processo catártico: o medo, seguramente, e talvez, mais recentemente, a piedade.

No capítulo 6 da *Poética*, quando Aristóteles define a tragédia, atribui-lhe um objetivo, que é a catarse: "*e, representando a piedade e o terror, ela realiza uma depuração desse tipo de emoções*". O efeito específico da representação trágica ("a depuração desse tipo de emoções") supõe a encenação de duas emoções ("a piedade e o terror"), de que o espectador se verá *depurado*. O teatro moderno (pós-moderno) trabalha a partir dessas duas emoções. Ele as revisita decerto não mais no contexto de uma forma canônica e com um desígnio catártico, mas segundo estratégias novas no seio de dramaturgias profundamente "não canônicas".

Desde sua origem, o teatro épico de Brecht repousa em parte sobre uma "pedagogia

do terror". Como indica o título de *Terror e miséria no Terceiro Reich*, o medo é ao mesmo tempo o elemento consubstancial de um teatro que é escrito contra um fundo de terror (e miséria) histórico e o dado imediato de uma dramaturgia que visa ensinar o espectador a sentir medo, para melhor dominar o medo. Segundo Heiner Müller, trata-se fundamentalmente "de descobrir o foco de medo de uma história, de uma situação e dos personagens, e transmiti-lo assim ao público como um foco de medo. É somente sendo um foco de medo que ele pode se tornar um foco de força. Mas se velarmos ou encobrirmos o foco do medo, não alcançamos a energia que podemos extrair dele. Superar o medo confrontando-se com ele. E não nos livramos de uma angústia recalcando-a". E Müller, que em seu teatro leva o terror ao extremo, observa: "Agora, podemos colocar tudo isso novamente em relação com Aristóteles, mas penso que isso já é uma dialetização".

Sob a figura do medo, do pavor, do terror, até mesmo do pânico, o antigo terror aristotélico constitui desde os anos 1930 um princípio poético ativo que faz explodir o contexto cultural do drama. Artaud é, ao lado de Brecht, o outro instigador desse trabalho do medo. A fim de restaurar os poderes do teatro, ele preconiza recorrer ao velho acervo de violência e terror paroxístico que jaz nos mitos e tragédias. É, declara ele em *O teatro e a peste*, "a *aterrorizante* aparição do Mal, que nos Mistérios de Elêusis era dada em sua forma pura", que todo "verdadeiro teatro" deve tentar "resgatar".

Hoje, nosso descontentamento em relação ao mundo ainda se exprime, e mais do que nunca, através de um "estilo pânico" (Sloterdijk), que se emaranha na encruzilhada entre Aristóteles, Artaud e Brecht, mas que supera ao mesmo tempo toda herança, pela brutalidade imediata de um terror encenado sem muro subjetivo nem parede estética. Para Bond, por exemplo, a violência não apresenta interesse pessoal, "nem sequer estético". Ele tampouco a utiliza "para criar uma tensão dramática". Simplesmente atesta-a a fim de que possamos identificá-la: "quando a vítima vê uma dada fotografia, ela reconhece o agressor e sente um choque: é esse choque do reconhecimento que almejo". Através do "efeito-choque", o terror não se constitui mais como apenas o que *dá a ver*, mas também como o que *se dá a ver*. Alguns dramaturgos mais recentes demonstram isso: em Kane ou Mayenburg, não se trata tanto de escrever sobre ou por meio do pânico, mas *no* pânico.

Restaria saber se, a exemplo do terror, outros materiais catárticos (pós-catárticos) ainda atravessam o teatro imediatamente contemporâneo, em particular a piedade. Se o medo tornou-se ou voltou a ser uma fonte de pujança para o drama, o mesmo aconteceu

com a compaixão? Considerando as diferentes dramaturgias contemporâneas, parece ter havido nesse aspecto um tratamento desigual dos dois componentes da catarse antiga, com o medo constituindo o principal material catártico sobre o qual o teatro moderno se apoia. Não obstante, sem dúvida é possível discernir no *corpus* dos textos e espetáculos escritos desde os anos 1990, sobretudo do teatro documentário* – pensemos por exemplo em *Ruanda 94* [Ruanda 94] do Groupov –, uma vontade de atestar o sofrimento do outro, que, para não recorrer necessariamente à compaixão direta do espectador, põe em cena toda ou parte dessa piedade por tanto tempo mantida nas franjas do drama. Um gesto desse tipo constituiria, para além do pânico e da violência, uma nova dimensão política para o teatro de amanhã.

CATHERINE NAUGRETTE

Aristóteles, 1980; Artaud, 1978; Bond, 2000; Brecht, 2000; Müller, 1991; Naugrette, 2004; Sloterdijk, 2000.

Catástrofe

A noção de catástrofe é oriunda da estética teatral clássica. Corneille, por exemplo, afirma não ter atribuído aos personagens de *Nicomède* [Nicomedes] "nenhum desígnio de parricida" a fim de expurgar do palco "o horror de uma catástrofe tão bárbara". É para demonstrar a mesma reticência a respeito de uma excessiva violência do desenlace trágico que Racine emprega a palavra "catástrofe" no prefácio à *Tebaida*: "A catástrofe da minha peça talvez seja por demais sangrenta. Com efeito, nela não aparece quase nenhum ator que não morra no fim". Esses dois exemplos atestam uma familiaridade a respeito da noção dramatúrgica de catástrofe que não é mais a nossa. Portanto, a análise de seu devir – e de seus problemas – no drama moderno e contemporâneo implica ao mesmo tempo uma definição e uma reatualização.

A partir da *Poética*, a catástrofe pode ser definida como um desenlace que é o local de uma reviravolta e de um efeito violento (*pathos*). Ela procede segundo uma reviravolta na direção do infortúnio, pelo qual Aristóteles afirma uma predileção que não é objeto de nenhuma demonstração, como se fosse evidente que o desfecho funesto de uma história seja o que lhe confere seu caráter trágico. Diante dessa ausência de explicação, podemos sugerir a hipótese de que Aristóteles privilegia a reviravolta funesta porque ela produz um efeito violento, uma "ação causando destruição ou dor", associando assim as diferentes "partes da história" que a *Poética* identifica. Porque reúne as categorias que Aristóteles instala no topo de sua estética trágica, a catástrofe

constitui o lugar por excelência de produção das emoções trágicas. Momento característico do infortúnio, a catástrofe funda o paradoxo da *catarse*. Forma epigonal da ataraxia – a busca do espetáculo do perigo para melhor pôr à prova o conforto do espectador –, a catástrofe está no centro de uma estética da recepção correspondente ao que Hans Blumenberg chama de "configuração do naufrágio com espectador". É o temor de um naufrágio desse tipo que explica as reservas de Corneille ou Racine a respeito de uma catástrofe que eles qualificam de "tão bárbara" ou "excessivamente sangrenta": sua reticência atesta uma desconfiança, comum aos dramaturgos da idade clássica, perante a catástrofe tão destruidora e dolorosa que não pudesse ser reduzida a uma interpretação sensata.

A catástrofe também pertence ao âmbito do estudo das estratégias de conclusão do texto dramático. Ela traria, segundo os termos de Hegel, "uma solução definitiva e completa" para o conflito* dramático e um "apaziguamento" igualmente "definitivo" para o espectador. "A progressão irresistível rumo à catástrofe final" teorizada por Hegel faz dela um desdobramento lógico, o lugar de um fechamento do sentido. Desse ponto de vista, ela parece sofrer no teatro contemporâneo uma perda de sentido radical que recoloca em questão suas funções tradicionais e sua existência. Diante da supressão ou da fragmentação da ação*, a catástrofe, tornada irrisória ou supérflua, poderia desaparecer para apenas sobreviver num segundo plano. No seio de um drama de agora em diante sem solução, a catástrofe funciona como uma ressurgência citacional – *Catástrofe* de Beckett – ou como uma imagem reinvestida de sentido por um fenômeno de metonímia semântica: puro infortúnio, imagem de morte.

É precisamente o exame do sentido corriqueiro da palavra "catástrofe" que dá todo seu interesse à reatualização da noção. O incêndio que abre *A casa queimada* de Strindberg, a morte da adolescente a partir da qual Maeterlinck constrói a ação de *Interior* constituem infortúnios já consumados quando o pano se abre. Por trás dessas catástrofes – não mais finais, mas inaugurais –, desdobra-se o que Jean-Pierre Sarrazac aponta como "a *grande conversão* do teatro moderno e contemporâneo". A partir desse momento, é como um preâmbulo que funciona a catástrofe, ressemantizada, nas *Pièces de guerre* [Peças de guerra] de Edward Bond, pela ficção de uma explosão nuclear, ou associada, em Müller, a uma visão mais geral da História como sucessão de catástrofes. Em *Fim de partida*, Beckett também constrói, a partir de um desastre indefinido, uma dramaturgia do pós-catástrofe. É uma guinada fundadora de nossa modernidade dramática que essas catástrofes incongruentes e, por conseguinte, privadas de toda capacidade conclusiva, prolongam.

Para além do esgotamento de sua função de desenlace, a catástrofe continua a ser essencial no teatro, na medida em que representa uma mudança de estado. Esse sentido, derivado da teoria matemática das catástrofes, permite reinterpretar a peça homônima de Beckett. Ela mostra um encenador e um iluminador criando uma imagem teatral que suscita o seguinte comentário do diretor: "Ótimo. Temos a nossa catástrofe". Para "causar um infortúnio", é preciso uma catástrofe. Assim, poderíamos dizer que a encenação é uma catástrofe, e preferir, à noção clássica de conflito, a de catástrofe, mais operatória para apreender as mudanças de estado manifestadas ou acarretadas pelas réplicas trocadas no palco de teatro. Por infelicidade, resulta que o teatro não é catastrófico. A ausência de catástrofe tem um sinal muito claro, que é o tédio, e eventualmente o sono, mudança de estado que substitui a catástrofe ausente.

HÉLÈNE KUNTZ, CATHERINE NAUGRETTE E JEAN-LOUP RIVIERE

Aristóteles, 1980; Blumenberg, 1994; Hegel, 1997; Kuntz, 2002; Sarrazac, 1989 e 2000a.

Cena a ser feita/ A ser desfeita

Assim designada por Francisque Sarcey no século XIX, a cena a ser feita acha-se antes associada ao *vaudeville*, ao teatro de bulevar e às escritas dramáticas mecânicas, embora seja possível apontar sua função primordial numa lógica de causalidade e finalidade de tipo aristotélico ou neoaristotélico.

Essa "cena, que resulta necessariamente dos interesses ou das paixões que dão vida aos personagens postos em jogo" (Sarcey), encontra geralmente seu lugar no fim da peça. Correspondendo às expectativas da plateia, ela revela informações, o acontecimento ou a reviravolta essenciais à compreensão do enredo. Todo o interesse dramático repousa sobre a cena "ansiosamente esperada" (Thomasseau), que se torna assim um dos elementos básicos da *peça benfeita* à maneira de Scribe. Por exemplo, na dramaturgia inglesa inspirada na peça benfeita, a cena a ser feita é a do triunfo do herói (ou de seu ajudante) sobre seu inimigo, triunfo proporcionado pela revelação súbita de um segredo (Sadler Stanton).

Convenção mecanicista, ao mesmo tempo sequência de sucesso e rasgo de bravura, a cena a ser feita corresponde mais profundamente a uma função necessária na lógica aristotélica, para levar a ação a seu termo. Na medida em que é *necessária* ao prazer do público e em que permite à sua sequência encadear a cena de reconhecimento e o desfecho tradicionais, ela se define como a "cena que o público prevê, espera e exige,

e que o dramaturgo deve *obrigatoriamente* escrever" (Pavis). Em inglês, ela será nomeada *obligatory scene*, sua variabilidade funcional tornando-a ainda mais indispensável à lógica interna da peça na medida em que autoriza múltiplas combinações e alterações, sobretudo no que se refere aos personagens.

Ao contrário da cena a ser feita, a dramaturgia "não aristotélica" proposta por Brecht antecipa a cena a ser desfeita. No contexto de oposições termo a termo que caracteriza a polêmica elaboração do teatro épico – tal como mostra o célebre quadro em que Brecht contradiz "a forma dramática do teatro" por meio da "forma épica do teatro", a ação* por meio da narração, o crescimento orgânico por meio da montagem*, o desfecho por meio do desenvolvimento –, a cena a ser desfeita afirma-se por sua vez como uma ferramenta antitética da nova dramaturgia épica* (Épico*). Fragmentada, difratada através do drama pelo viés dos diferentes elementos narrativos e técnicas de escrita a serviço do distanciamento, a serviço agora de uma lógica do descontínuo e da decupagem e não mais de uma lógica do encadeamento e da continuidade, ela é o indicador de uma defasagem manifesta.

Quando finalmente Heiner Müller escreve que "a peça *benfeita* não traduz mais adequadamente a realidade [e que] devemos desenvolver uma dramaturgia de fragmentos* sintéticos", ele se situa ao mesmo tempo no prolongamento do projeto brechtiano e em sua superação. A fragmentação radical das peças de Müller (pelo menos a partir dos anos 1970) segue uma lógica mais próxima do desconstrutivismo aplicado ao teatro – de tipo pós-moderno –, no seio da qual a cena a ser desfeita, mais do que nunca, funciona como uma ferramenta de subversão.

PATRICK LEROUX E CATHERINE NAUGRETTE

Archer, 1912; Aristóteles, 1980; Brecht, 1972-1979; Müller, 1991; Pavis, verbete "Scène à faire", 1996; Sadler Stanton, 1955; Sarcey, 1900-1902; Sarrazac, 1999a; Thomasseau, 1998.

Citação

Tanto por seu valor de repetição como por sua força de referência, a citação opõe-se ao caráter absoluto e primário do drama. Assim, Szondi a exclui expressamente de sua definição do gênero, uma vez que a citação "reconduziria o drama ao que ele cita", supondo portanto "a existência daquele que cita […], de modo que o drama se refira a ele" como a uma instância épica. Podemos acrescentar que, para poder ser um empréstimo *identificável* com vistas à recepção pelo espectador, a citação deve ser

obrigatoriamente perceptível como um corpo estranho no contexto citante, em ruptura com este. Ela produz um efeito de heterogeneidade que extrai do universo dramático sua unidade orgânica e o revela como lugar de um arranjo, de uma montagem*. Logo, a utilização mais ou menos maciça da técnica da citação no drama moderno e contemporâneo deve ser relacionada com a tendência à epicização*, observável desde o fim do século XIX.

Quando as citações são colocadas na boca dos personagens, sua força de epicização ainda é amplamente dissimulada, uma vez que a origem da repetição está localizada no interior do universo dramático. Mas mesmo nesse dispositivo atenuante, a citação atualiza seu contexto inicial e o instala numa relação frequentemente implícita com o contexto citante. Nesse caso, ela recorre à atividade interpretativa do espectador, tornado "terceiro da relação dual, negociador e não hermeneuta" (Compagnon). Numa primeira fase, a citação com intertexto externo causa acima de tudo um efeito de real, mas serve também muitas vezes para sobredeterminar, visando ao espectador, as réplicas dos personagens doravante incapazes de verbalizar tudo. Por exemplo, quando em *As três irmãs* de Tchekhov, Macha cita várias vezes Puchkin sem compreender porque "aquela frase [lhe] martela a cabeça desde a manhã", o espectador acha-se em condições de ver o elo manifesto entre o texto citado e a situação de Macha. No século XX, observamos uma tendência a extrair da citação a fonte de referencialização em prol exclusivamente do valor de repetição. Essa tendência é particularmente manifesta quando a fonte da citação faz do mesmo modo parte do universo fictício, como é o caso na primeira cena de *Place des héros* [Praça dos heróis] de Thomas Bernhard, na qual a senhora Zittel repete incansavelmente as palavras do finado professor Schuster. A citação aparece então como *gestus** social e se inscreve como ação excepcional nas estruturas de poder do universo fictício. O personagem citante detém um saber que constitui autoridade e que pode, a esse título, tornar-se uma arma na relação de força com os outros. Mas o recurso sistemático à citação também pode ser sinal da dissolução do personagem citante na relação fusional que ele mantém com a fonte citada. A dissolução do personagem acarreta então a da ação, uma vez que o personagem citante tende a substituir a relação com os outros personagens por sua relação com o personagem ausente por ele citado.

A tendência à epicização é abertamente assumida quando a citação aparece fora das réplicas dos personagens. Ela então emana de uma instância épica que estabelece a relação entre o drama e as fontes citadas. A função dominante aqui é a da referencialização, e a relação entre o texto citante e o texto citado é amplamente

constitutiva do sentido global da obra. Este é primordialmente o caso do teatro documentário*, que conduz o drama a uma realidade social e política, mas também das diversas formas de paródia, que estabelecem o jogo de paralelismos e contrastes com fontes literárias.

Ao lado dessa integração efetiva de outros textos na textura e/ ou na estrutura dramática das peças, podemos incluir a contribuição conceitual brechtiana. Por um lado, o drama deve apresentar-se como uma citação, como a repetição de uma ação passada e cujo resultado é, de preferência, já conhecido do público. Brecht, por exemplo, quer romper a ilusão para evidenciar a condição real da representação teatral e permitir ao espectador prender seu interesse apaixonado ao desenrolar e não mais ao desfecho da fábula*. Por outro lado, o dramaturgo deve decupar a ação em *gestus* sociais identificáveis e "proceder de modo a que os *gestus* possam ser citados". Se Brecht vê nisso a condição necessária para que o espectador "possa interpor seu julgamento", Benjamin insiste mais no valor pedagógico da decupagem do texto em citações potenciais. Segundo ele, saber "de cor" a citação propicia a compreensão progressiva: "Essas réplicas são igualmente feitas para servir de exercício, isto é, para serem primeiro observadas, depois compreendidas".

KERSTIN HAUSBEI

Benjamin, 1969; Brecht, 1972-1979; Compagnon, 1979; Genette, 1982; Pavis, verbete "Citation", 1996; Szondi, 1983.

Comentário

É por antítese que pode ser definido o lugar do comentário no drama: o comentário opõe-se à ação*, que funda, desde Aristóteles, a definição da forma dramática. Logo, o comentário parece irromper no drama como um corpo estranho, só encontrando seu lugar na polifonia do diálogo com certa dificuldade: que voz*, entre as dos personagens em ação, poderia libertar-se desta para vir comentá-la? No segundo número de *Théâtre Populaire*, Barthes sugeria uma resposta a essa pergunta mediante a reflexão sobre os "poderes da tragédia antiga": "O coro é a fala mestra que explica, que desfaz a ambiguidade das aparências, e instala o gestual dos atores numa ordem causal inteligível. Podemos dizer que é o coro que confere ao espetáculo sua dimensão trágica, pois é ele, e apenas ele, que é toda fala humana, ele é o Comentário por excelência, é seu verbo que torna o acontecimento uma coisa diferente de um gesto bruto".

Barthes constrói o comentário como noção dramatúrgica a partir de um desvio do coro* antigo. A réplica final de *Édipo rei* oferece o exemplo célebre de sua "fala mestra", desfazendo "a ambiguidade" das ações representadas: "Portanto não estimemos feliz nenhum mortal/ Antes de seu último dia e de ele ter atingido/ Sem sofrimento o termo de sua vida". A máxima do corifeu, que faz da história de Édipo uma narrativa exemplar, manifesta a primeira função do comentário: expor a exemplaridade das ações a fim de inscrevê-las numa ordem inteligível. O comentário do drama por ele mesmo, tal como elaborado por Pirandello, é também criador de exemplaridade. O prefácio de *Seis personagens à procura de um autor* funda a passagem do drama ao metadrama* sobre a recusa de personagens excessivamente singulares: "Já afligi muitíssimo meus leitores com centenas de novelas; por que deveria afligi-los também com o relato das vicissitudes desses infelizes?". As "vicissitudes" singulares dos seis personagens serão substituídas pelo comentário de seu drama negado, o que dá origem a uma reflexão mais genérica sobre o teatro.

No fim de *Édipo rei*, a mensagem do corifeu ao espectador – "Moradores de Tebas, minha pátria, vejam…" – manifesta a segunda função do comentário: guiar a interpretação do espectador. O comentário situa-se num entre-dois, entre o drama e seu espectador, e essa situação de intermediário engendra duas práticas contraditórias. O comentário pode impor um sentido ao espectador ou estimulá-lo a construir outro comentário, que não seja a simples redundância daquele produzido no palco. É essa articulação entre comentário do coro e comentário do espectador que Barthes vê vigorar na tragédia antiga: "O público antigo, do qual o coro não passava de uma espécie de prolongamento espacial, mergulhava por sua vez no ato trágico, impregnava-o com seu comentário, e recebia cada um de seus solavancos no vazio mesmo de sua intelecção". Essa visão da tragédia antiga, não destituída de idealização, prefigura a reflexão de Barthes sobre o teatro de Brecht, que o leva a colocar o *gestus**, indissociável de seu comentário, no centro da peça teatral: com Brecht, "a exegese da fábula" torna-se "a tarefa principal do teatro". Dessa forma, o comentário abandona sua condição marginal à ação para adquirir o status central. Ao mesmo tempo deixa de ser concebido como lugar de afirmação de um sentido para tornar-se o local do exame contraditório das ações: as "manifestações gestuais", que são "quase sempre demasiado complexas e repletas de contradições", não poderiam ser para Brecht objeto de uma interpretação unívoca.

Enfim, a análise barthesiana do comentário assumido pelo coro antigo levanta o último problema. Ao comentário das ações representadas, ao comentário do drama por

ele mesmo, acrescenta-se a visão global do drama como comentário do mundo. É essa concepção que subjaz à oposição estabelecida por Barthes entre o comentário antigo e a situação do teatro de bulevar, que "não é mais coletividade, mas coleção de *voyeurs*". Se o público antigo situa-se nos antípodas do público de bulevar, é porque, na esteira do coro, ele comenta ao mesmo tempo as ações trágicas e os assuntos da cidade. Um léxico do drama moderno e contemporâneo poderia então considerar três formas de comentário: comentário das ações, comentário do drama, comentário do mundo. Nesse contexto, a questão da voz enunciadora do comentário talvez não seja a mais esclarecedora. A voz do coro não sumiu completamente no teatro contemporâneo: os coros de *Pièces de guerre* de Edward Bond, que comentam mais o mundo do espectador do que as ações dos sobreviventes da catástrofe nuclear, são um exemplo. Além do mais, o exercício do comentário por parte de personagens* múltiplos seria incapaz de permitir, se a ação permanecesse preponderante, o surgimento de uma voz organizadora, sujeito épico* ou autor rapsodo*. Os desafios do comentário articulam-se antes em torno de seu objeto – o comentário incide sobre ações, sobre o próprio drama ou sobre outros textos, como em Heiner Müller? –, de sua situação – entre o drama e seu espectador –, de seu status – à margem das ações ou no centro do drama.

HÉLÈNE KUNTZ

Barthes, 1994; Brecht, 1972-1979; Pirandello, 1968; Sarrazac, 2000a.

Conflito

A partir de seu sentido etimológico – o de "choque" –, o termo "conflito" ampliou-se. Não designa mais apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência –, seja o choque real ou subterrâneo. Essa riqueza do termo é primordial. Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de "colisão" dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação* no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. Nesse sentido, a história da noção dramatúrgica de conflito seria a de um lento desaparecimento, acompanhando a erosão da ação dramática. Entretanto, se entendermos o termo conflito em seu sentido mais amplo, parece de fato que as escritas modernas e contemporâneas continuam a se alimentar de tensões, oposições e lutas.

A noção de conflito é estranha à *Poética*, que associa, a partir do modelo de *Édipo rei*, a composição da fábula* (*mythos*) à reviravolta trágica. Essa ausência indica que a luta interpessoal é menos importante, aos olhos de Aristóteles, do que a reviravolta do destino: é a incerteza fundamental a respeito do futuro engendrada pela reversão que funda a concepção aristotélica do trágico. Não obstante, o conflito não deixa de existir no teatro antigo, em particular em Sófocles, que, em *Antígona* por exemplo, dá grande espaço à rivalidade entre os heróis. O conflito que opõe Antígona e Creonte incita o espectador a uma reflexão relativa aos valores da cidade, estimulando-o a uma interrogação ética sobre o comportamento humano. Mais genericamente, o conflito tal como estabelecido por Sófocles pode ser definido como uma competição entre dois indivíduos, opostos mutuamente por seu sistema de pensamento ou condição, mas no qual cada um adota um ponto de vista justificável. É difícil desempatar os adversários, difícil não ouvir cada um de seus argumentos, e o trágico alimenta-se precisamente dessa dificuldade.

Ecoando a leitura da *Antígona* que abre o sexto capítulo do *Fenomenologia do Espírito*, Hegel privilegia o confronto como motor da história trágica. A síntese do subjetivo e do objetivo que, em *Cursos de estética*, caracteriza a poesia dramática implica, com efeito, uma "ação de colisão": a objetivação da interioridade dos personagens opera-se através de uma ação que manifesta suas visadas contraditórias. Essa ação, no fim da qual toda oposição deve ser abolida, obedece a uma construção particular, que vem substituir a reversão aristotélica: a ação dramática tal como definida por Hegel implica um "movimento total" que engloba o conflito e sua resolução. Essa passagem da reversão para o conflito é essencial. O teatro do conflito marca o advento do intersubjetivo e, por conseguinte, do diálogo – mais precisamente do *agon*. Acima de tudo, por trás da colisão das visadas singulares analisadas por Hegel, desenha-se uma oposição entre adversários, personagens que preexistem à ação dramática. Os *Cursos de estética* colocam assim na origem do conflito a caracterização dos personagens*, que Aristóteles subordinava à estrutura da reversão. Os personagens tornam-se, portanto, os paladinos de uma causa ou de uma facção: seu confronto, para além de sua singularidade, coloca na berlinda sistemas de valores opostos.

O esquema hegeliano é questionado pela crise do drama moderno, cujos primeiros sintomas são datados por Szondi em meados dos anos 1880. As escritas da virada do século exploram formas em que os personagens perdem seu status de heróis e se dissolvem, em que a ação não desempenha mais um papel preponderante. Essa evolução convida a reavaliar o lugar do conflito na forma dramática. Enquanto ainda

existe, o conflito concentra-se efetivamente sobre pequenas coisas: as lutas das quais nascem o "trágico cotidiano" em Maeterlinck, as relações de força no âmbito do casal em *O pai* ou em *Dança da morte*. A luta interpessoal dá lugar, numa peça como *Rumo a Damasco*, a uma exploração intrassubjetiva, que privilegia em cena as insuperáveis contradições da consciência. Os personagens de Strindberg também aparecem depois do conflito, mais uma vez conjugal em *Tempestade*, já vencidos, tendo travado sua batalha na contracorrente da peça. Em resposta a essa crise do drama, e à dissolução da colisão dramática que a acompanha, Szondi destaca as dramaturgias épicas de Piscator e Brecht, que convidam a repensar a própria definição de conflito. Considerado um acontecimento intersubjetivo no drama de tipo hegeliano, o conflito poderá efetivamente designar no teatro épico* um antagonismo que opõe não apenas indivíduos, mas grupos, classes sociais ou nações em guerra.

O drama social de Hauptmann já constitui uma tentativa de representar as condições econômicas e políticas que regem a vida dos indivíduos. Mas a representação dramática desse estado de alienação, observa Szondi, implica "a invenção de uma ação que torne essas circunstâncias presentes". Em *Os tecelões*, essa ação assume a forma de uma oposição entre o grupo dos tecelões rebelados e o dos empresários. Mas esse conflito permanece secundário em relação ao tema em si da peça, as condições de vida do povo operário. É que a imagem dos operários atrás de seus teares requer uma representação mais pictórica do que dramática: o terreno linguístico intermediando a situação dos tecelões não é mais o diálogo, mas um equivalente verbal do *tableau* (Quadro*), a descrição ou a hipotipose. A reintrodução do conflito, que é também a do diálogo, aparece assim em *Os tecelões* como artifício, por meio do qual Hauptmann reinjeta o negativo em seu tema – as pessoas revoltam-se contra sua própria condição, contra o que são –, a fim de recolocar em marcha o funcionamento dialético do drama tal como concebido por Hegel. Mas, uma vez que esse procedimento não se adequa ao tema tratado, o conflito dos *Tecelões* não é resolvido no desfecho da peça, cujo desenlace aberto, longe de selar a sorte da classe operária, escapa ao modelo hegeliano da resolução final.

Em relação ao drama social de Hauptmann, o teatro de Brecht marca uma mudança estrutural. Brecht chama de fato a atenção do espectador para "o caráter problemático das relações inter-humanas", acerca das quais Szondi lembra que "a forma do drama as considera como sem problemas". Desse ponto de vista, *Na selva das cidades* presta-se a ser lido como uma tentativa de esclarecer mutuamente a relação inter-humana e o conflito. Ali onde o drama os considera como condições *a priori* – "sem problema" –,

Brecht opera uma desconstrução, reinterrogando-os em suas condições de possibilidades. A relação inter-humana, fundamento do drama, vê-se questionada pelo conflito, motor da ação dramática, princípio dialético que dá à relação inter-humana sua forma e sua configuração no drama. Essa análise, no sentido científico, de dissociação experimental, transforma o conflito em combate, justaposição das figuras de uma luta em que os adversários tentam – pelo menos é o projeto de Schlink – medir-se em seus valores absolutos respectivos. Desse conflito sem motivo, semelhante à luta de boxe, nasce a ideia segundo a qual a relação inter-humana não é óbvia nem no palco nem no mundo. A luta que opõe os adversários em *Na selva das cidades* é também um conflito sem "desfecho" e sem "explicação" final. Recusando-se a dar uma solução ao conflito de Garga e Schlink, Brecht parte para uma segunda crítica do esquema hegeliano, que compromete igualmente o palco e o mundo: *Na selva das cidades* dedica-se a desconstruir um desenlace em forma de resolução, ensinando o espectador a desconfiar de toda revelação final de um sentido.

Assim isolados e dissociados, a relação inter-humana e o conflito tornam-se objetos de uma cena épica que os coloca em crise. Na linhagem de Piscator, o teatro documentário* de Weiss liga a ação cênica às forças atuantes da história. A matéria-prima histórica torna-se o herói principal, como atesta o conflito real, opondo duas nações, no *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam* [Discurso sobre a gênese e o desenrolar da infindável guerra do Vietnã]. Trata-se em Weiss de uma concepção de conflito próxima à de Clausewitz: "Quando o conflito se desenrola, o conceito desenvolve suas potências, manifestando-se como uma força que não é mais imediatamente abandonada a si mesma, mas que existe e se torna real mediatamente por intermédio dos antagonismos reais", comenta Pierre Naville no prefácio ao *Da guerra*. Weiss projeta seu laboratório no palco, transformado em lugar de exposição de um material de arquivo dialetizado. O conflito mobiliza forças que superam o indivíduo, voltando a ser o próprio tema da peça. Ele deixa de ser o princípio motor da forma dramática para tornar-se conflito real, veiculado por uma estrutura não mais orgânica, mas feita de montagens, paralelismos, rupturas.

Se a crise da forma dramática leva a repensar a noção de conflito, não se trata apenas de uma mudança qualitativa, de uma simples passagem da colisão dos heróis trágicos aos microconflitos do teatro cotidiano ou aos conflitos de grupos vigentes no teatro épico. Historicamente, o nascimento do teatro épico decerto coincide com a tentativa de representar um conflito social mais do que interpessoal. O conflito real faz então sua entrada na cena teatral por oposição à colisão dramática, concebida como

uma luta ideal, uma oposição abstrata. Assim, o conflito continua a desenvolver-se nas escritas contemporâneas, como se a necessidade sentida pelo teatro de exprimir a violência do mundo garantisse sua sobrevivência: relações de força no casal, conflitos sociais e políticos, guerras, alienação moderna; a forma dramática alimenta-se ainda amplamente desses embates cotidianos. Mas o teatro épico também marca uma mudança estrutural: de princípio dialético formal, o conflito torna-se autêntico objeto da peça, e requer ser considerado em si.

LAURENT GAUDÉ, HÉLÈNE KUNTZ E DAVID LESCOT

Aristóteles, 1980; Clausewitz, 1955; Hegel, 1941 e 1997; Lescot, 2001; Sarrazac, 1989; Szondi, 1983.

Conversação

A noção de conversação parece ter sido forjada para contradizer a de diálogo dramático. Se este parece construído, sistemático, submisso ao projeto do dramaturgo e de seus personagens*, aquela passa por desorganizada, receptiva às falas anódinas ou destituídas de intenções precisas. Em *Teoria do drama moderno*, a propósito, Szondi opõe a "peça de conversação", tal como a desenvolveu a dramaturgia europeia a partir da segunda metade do século XIX, à forma dramática surgida no Renascimento. No diálogo tradicional, o personagem de certa forma constitui *corpo* com sua fala: é ela que o constrói e define seu lugar no jogo das relações cênicas. Para Szondi, ao contrário, a conversação tende a esvaziar a fala de seu conteúdo, a torná-la alheia ao status e ao devir dos personagens; em última instância, ela ameaça as próprias estruturas do drama: "flutuando entre os homens, em vez de tecer laços entre eles, a conversação não envolve mais nada […] Ela não tem origem subjetiva nem fim subjetivo; ela não leva adiante, não se prolonga em nenhuma ação*". Assim se explicaria por que *Esperando Godot* poderia passar por uma "peça de conversação", na medida em que, nela, esta se torna temática, substituindo qualquer outro conteúdo verdadeiro: "O enunciado é reservado à negatividade, ao *nonsense* dos automatismos do discurso e ao inacabamento da forma dramática".

Entretanto, é possível fazer remontar mais aquém o surgimento do modelo conversacional no teatro, e valorizar mais claramente seus atributos, como faz Jean-Pierre Sarrazac. A conversação, transformada em "arte", apresenta-se então, muito particularmente em Marivaux, como uma forma de desnudar a trama mesma do diálogo para melhor destacar-lhe o impulso primitivo, a parte viva e natural. Em Diderot, o

caráter flutuante da fala conversacional não é outro senão a marca da verdade libertando-se do jugo da retórica.

A ruptura introduzida pelo surgimento de um teatro de conversação, em que o personagem é por assim dizer emancipado do pesado aparelho discursivo que lhe impunha um diálogo em regra, pode ser comparada a uma verdadeira revolução, a um "corte epistemológico" do tipo que Foucault gostava de detectar. Conversar é de certa forma escapar ao *fatum* constituído pelo verbo dramático, é também conceder visto de entrada ao silêncio*, ao suspiro, à hesitação, ao tremor, à reticência, ao grão mesmo da voz* teatral. Conversar também significa às vezes escapar da influência da situação dramática, eximir a fala de boa parte de suas obrigações de informação na direção do leitor ou do espectador, bem como tornar o intercâmbio ao mesmo tempo mais flexível e enigmático. Nesse sentido, a conversação advém para desconstruir radicalmente o modelo retórico do diálogo, abalando o absoluto do drama. Na virada do século XIX para o XX, Tchekhov foi um dos autores que mais trabalhou nessa revolução da fala teatral, a ponto de a recepção de sua obra ver-se confundida ou mesmo cercada por mal-entendidos.

A dificuldade da noção em seu uso mais contemporâneo reside precisamente nessa radicalidade, que a levou a voltar a questionar o funcionamento do diálogo dramático moderno, a ponto de em certos casos suprimir os limites que ela permitira apontar no momento de seu surgimento.

O estilhaçamento do diálogo nos dias de hoje, seu caráter polifônico ou, ao contrário, coral*, eliminando as diferenças entre os enunciadores, deve-se amplamente ao terremoto introduzido pela conversação no campo da fala teatral. A multiplicação das vozes esparsas e não identificadas, e a importância dada à "fala ambiente" derivam de um primeiro modelo.

Outros modelos afirmam-se com veemência na segunda metade do século XX. Alguns dramaturgos acolhem a fala comum em enunciados bem sucintos. A apreensão de réplicas esparsas no cotidiano revela, pelos efeitos da montagem*, formas de interações inesperadas entre enunciadores-personagens que, não obstante, não manifestam nenhum compromisso em suas declarações. O caráter informe das réplicas, o eletroencefalograma unidimensional que elas expõem ao leitor (sem conflito*, sem crise, sem problema visível a ser resolvido), afasta-nos cada vez mais da contenda verbal e do confronto fulgurante.

Quer o diálogo se assemelhe, por sua preocupação naturalista, às réplicas descosidas da conversação corriqueira, quer esta impeça, por suas próprias flutuações,

toda progressão de uma ação que não pode mais atar ou desatar, a conversação fascina os dramaturgos, para o bem e para o mal. Por sua faculdade de descolar, por assim dizer, o personagem de sua fala, ela autoriza uma experiência variada, que vai do "teatro do cotidiano" até as peças de Nathalie Sarraute ou de Michel Vinaver, passando pelos registros brutos ou montagens de todo tipo.

Seu interesse primordial e o papel que a conversação ainda pode levar a desempenhar no "futuro do drama" talvez residam essencialmente em duas questões:

— por um lado, valorizada pelos sociólogos ou linguistas que a estudam em contextos não teatrais (ver os trabalhos de Erving Goffman), ela permite sublinhar tudo o que no modelo tradicional era voluntariamente desprezado ou voluntariamente reduzido a nada (silêncio, não dito, implícito, inconsciente, irracional etc.). Ela designa o que é pura e simplesmente uma *outra teatralidade*, até então minoritária.

— por outro, ela dá um fim definitivo à ilusória existência de personagens que seriam ao mesmo tempo produtores e senhores de sua fala. Instalado à jusante do texto, o personagem não passa de uma figura – às vezes um fantasma enigmático – ao qual ela dá tanto mais força na medida em que não parece tê-la previsto e determinado.

ARNAUD RYKNER E JEAN-PIERRE RYNGAERT

Goffman, 1973 e 1987; Ryngaert, 1993 e 1998; Rykner, 2000; Sarrazac, 1992.

Coro/ Coralidade

Nascido das manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica, entre elas o ditirambo, o coro permanece, ao longo de toda a história, uma das invariantes estruturais da cena dramática ocidental. Desde as primeiras formas da tragédia ática, o coro, esse personagem coletivo que reúne cantores e dançarinos, desempenha diversos papéis de intermediário. Por sua fala épica (Épico*) e distanciadora, ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo. Por conseguinte, o coro antigo desenha referências e abre perspectivas. O sema do coletivo, embora permaneça intacto em toda sua história, poderá não obstante passar, na era da filosofia do sujeito, da forma ao conteúdo: é num único personagem que Shakespeare o encarnará (*Henrique v*). Com isso, tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irredutíveis,

seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural. Essa evolução restitui paradoxalmente ao coro uma importância mítica considerável: Nietzsche vê nele a possibilidade formal de transmissão de uma narrativa mítica das origens comunitárias, e, sem nomeá-lo, Artaud o evocará. Portanto, convocar a forma coral nos dias de hoje é situar historicamente a obra: no teatro ocidental, entre os anos 1950 e 1980, as obras com coro situam sempre as peças na tradição dramática, nem que seja para estabelecer o balanço crítico: o brechtismo (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; o Michel Vinaver dos *Huissiers* [Os assessores]); os escritos de Artaud (experimentos de criação coletiva; *Marat/ Sade* de Peter Weiss; e Peter Shaffer); as "escritas no presente" que têm como ponto comum um conteúdo frequentemente explícito (em Tremblay e Gatti) ou implícito (em Vinaver, por exemplo) de crítica social ou política.

No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula*. O trabalho operado pelo coro no interior da forma dramática desestabiliza as categorias usuais da representação segundo as quais opomos o inteligível ao sensível, o palco à plateia, a fala ao canto: ele impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o *espetáculo total* participativo e dionisíaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud.

Além disso, a presença de um coro nas dramaturgias contemporâneas coloca a própria questão de sua representabilidade. Excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel de porta-voz, o coro é sempre um *estranho* à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável.

Observamos enfim que muitas vezes a presença de coros no teatro contemporâneo assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia da comunidade. Num modo defasado, paródico (em Frisch), patológico (Weiss), revolucionário (Living Theatre), o recurso ao coro é quase sempre, na hora do desencantamento do mundo, oportunidade para uma deploração fundamental, aplacando a maldição do disjunto e a insuperável separação dos seres.

A coralidade, que afeta a escrita dramática desde o fim do século XIX, corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito*. No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação*, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível

dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual. A coralidade desfaz assim o que Ricœur designa como "configuração lógica" característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso.

Em *Os cegos*, de Maeterlinck, por exemplo, ela dá voz* à comunidade atenuando radicalmente a individuação dos personagens; dessa forma, relega a relação inter-humana ao segundo plano e faz nascer um teatro estático*. Em Tchekhov, ela inscreve o lírico no dramático, privilegiando o concerto das vozes em detrimento da organização do diálogo, assinalando com isso a solidão do personagem, seu tédio e seu isolamento relativo da ação. A indistinção entre interior e exterior, característica da fala lírica, participa da atenuação dos contornos do personagem e da preponderância da voz, elementos que o teatro contemporâneo radicalizará. Neste último, os personagens veem-se erigidos em declamadores de sua própria vida: em *A mastigação dos mortos* de Kermann, a fala coral é a dos mortos que povoam o cemitério de uma aldeia e que reconstroem, fragmento por fragmento, a memória de uma comunidade desaparecida. A partir de então, o espaço teatral contemporâneo assumirá a mescla das temporalidades convocadas por essa fala coral: *Violences* [Violências], de Gabily Anadón, faz explodir as figuras do espaço e do tempo, opondo, nas palavras do autor, "em sua primeira parte, ao tempo imaterial da reconstituição judiciária, o tempo efetivo da presença do cadáver vingador e dos efeitos rituais que acompanham; depois, na segunda, ao tempo instável que ele (esse cadáver, ou melhor, sua vivaz lembrança) produz – com recorrências, repisamentos, repetições –, o tempo escatológico das esperanças, sempre vãs, sempre reiteradas". A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramáticos tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral.

MIREILLE LOSCO E MARTIN MÉGEVAN

Baron, s. d.; Loraux, 2000; Mégevand, 1994; Nietzsche, 1977; Pickard-Cambridge, 1968; Ricœur, 1983; Ryngaert, 1999; Sarrazac, 2000a; Schiller, 1863; Schlegel, 1971; Szondi, 1983.

Desvio (Desvios)

A questão do desvio relaciona-se à questão, mais ampla, do realismo*. Questão que não ousamos mais revolver nos dias de hoje. Na primeira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino enaltece, ao falar do realismo, a visão indireta, à qual

associa a figura mitológica de Perseu: o mundo é igual à Medusa, se o escritor quiser explicá-lo escapando à paralisação, deve evitar olhar o monstro de frente.

No teatro, como na literatura romanesca, o desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno. Esclareçamos, todavia, que não se trata aqui de um realismo fundado na imitação do vivo, esse realismo estritamente figurativo, na tradição de Balzac e Tolstói, que Lukács coroa com o título de "grande realismo" a fim de depreciar toda a literatura dramática da modernidade, dos naturalistas a Brecht, passando pelos simbolistas e expressionistas. Não, o realismo do desvio assemelha-se antes a um realismo *menor*, no sentido deleuziano do vocábulo. Não deixa de ter a ver com o "realismo ampliado" de que fala Brecht ou com o que Günther Anders, a propósito de Kafka e Brecht – dois mestres da parábola, a arte do desvio por excelência –, definiu como um "realismo experimental": "A ciência moderna da Natureza coloca seu objeto, para sondar os segredos da realidade, numa situação artificial, a situação experimental. Ela fabrica uma estrutura, em cujo cerne instala o objeto, deformando-o justamente em virtude disso; mas daí resulta uma constatação da forma […] Kafka, e Brecht depois dele, agenciam situações caricaturais, no interior das quais instalam o objeto de suas experiências – o homem de hoje. Para chegar a uma constatação. Decerto, uma experiência de biologia num instituto de psicologia animal não tem o aspecto 'realista' do zoológico de Hagenbeck. Uma composição experimental de Kafka certamente não parece tão realista quanto um zoológico humano de Galsworthy. Mas é seu resultado que é realista".

A estratégia do desvio visa nada menos do que abandonar a escrita dramática do "zoológico de Hagenbeck". Em outras palavras, ela desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do "vivo", emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o "rotineiro": "O que nós encontramos 'em primeiro lugar' não é o Próximo, mas sempre o rotineiro. O rotineiro possui propriamente esse espantoso poder de nos desabituar de habitar no essencial – e isso frequentemente de maneira tão decisiva que não nos permite nunca mais ser capazes de habitá-lo". O rotineiro do teatro do século XX poderia ser essa vontade de "fazer vivo", reciclando extemporaneamente o grande conflito dramático ainda privilegiado no século XIX, ou ainda de ceder a um psicologismo atemporal a pretexto de reproduzir, numa peça, uma visão de mundo completa.

A estratégia do desvio é uma resposta a esse teatro da rotina ao qual cedem tantos escritores não obstante impelidos no início por uma vontade realista sincera. Sartre, por exemplo, que no fim dos anos 1950 declara querer escrever uma peça sobre um

recruta da guerra da Argélia que atuara como torturador e se encerrara por sua vez em sua culpa, mas que, talvez ansioso por escrever uma "tragédia moderna", não produzirá em definitivo, em *Os sequestrados de Altona*, senão um sucedâneo de tragédia doméstica incestuosa no seio de uma família nazista do pós-guerra… Nesse caso, a rotina é substituir uma autêntica estratégia do desvio, de um lado, por esse psicologismo no qual a peça inteira está imersa, de outro, pela velha mitologia "clássica" do recuo no tempo e/ ou no espaço.

Mas o que é exatamente o desvio no teatro moderno e contemporâneo? Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem*, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: "Deus escreve certo por linhas tortas"), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. À análise desse *patchwork* de formas – parábola, alegoria, sainete humorístico, revista de music-hall etc. –, não poderíamos deixar de constatar que esse "agenciamento de situações caricaturais" ou "experimentais", essa "deformação que informa" de que fala Anders a respeito das parábolas* kafkiana ou brechtiana, constitui de fato uma boa abordagem da questão do desvio.

Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la. O espírito de rotina e de substituição faz com que ou colemos na realidade ou dela nos isolemos irremediavelmente, o mais das vezes ambos ao mesmo tempo: estamos numa relação de coalescência com uma realidade que não enxergamos mais; chafurdamos no "já conhecido". O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar. O desvio permite um retorno perturbardor – estrangeirificante – a essa realidade que queríamos testemunhar. Como escreveu Ernst Bloch a respeito do distanciamento brechtiano: "seus desvios constituem os únicos atalhos possíveis, contra a alienação, para o encontro de si por essa via igualmente oblíqua, mediante esse exotismo voltado para o familiar".

A parábola, evidentemente, mas também o jogo de sonho* criado por Strindberg, o recurso ao drama itinerante, a peça satírica*, a forma como, de Horvath a Kroetz e Deutsch, passando por Marieluise Fleisser e Fassbinder, dramaturgos revisitam a peça popular (*Volkstück*), o teatro documentário* de Piscator e Weiss, até mesmo o teatro-narrativa *à la* Vitez, constituem alguns dos desvios – algumas vezes o desvio beira o

contorno – da forma dramática moderna e contemporânea… Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *feérie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal – ver os "pseudodramas" assinados por Ionesco –, talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo.

Sem esquecer que a uma determinada peça pode corresponder uma *combinação*, um cruzamento de vários desvios: parábola e jogo de sonho em *As visões de Simone Machard*; drama itinerante e parábola em *Roberto Zucco*.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Anders, 1990; Bloch, 1991; Brecht, 1976b; Calvino, 1989; Deleuze e Guattari, 1975; Heidegger, 1988; Lukács, 1975.

Devir cênico

> *Devir é nunca imitar ou agir, como tampouco é conformar-se a um modelo, ainda que seja o de justiça ou verdade. Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar.*
>
> Gilles Deleuze

O devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a "fortuna cênica" de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo "possíveis" de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.

Não basta reconhecer, como Henri Gouhier, que o teatro é uma "arte em dois tempos"; cumpre igualmente apontar qual é a relação exata, na época moderna e contemporânea, do universo-texto com o universo-representação, e, sobretudo, que vazio é esse (não simplesmente de interpretação, mas também de criação) que se inscreve no âmago do texto como um chamado ao palco.

Ainda do ponto de vista de Gouhier, nossa noção de devir cênico poderia estar ligada à passagem do dramático ao teatral. Por seu intermédio, verifica-se que uma obra dramática acha-se de fato na expectativa de uma teatralidade*: "A representação", escreve Gouhier, "está inscrita na essência da obra teatral; esta não existe efetivamente senão no momento e lugar em que se consuma a metamorfose. A representação,

portanto, não é um suplemento ou complemento do qual, a rigor, poderíamos prescindir; é um fim nos dois sentidos da palavra: a obra é *feita para* ser representada, eis sua *finalidade*; ao mesmo tempo, a representação denota uma *realização*, o momento em que *enfim* a obra se vê nas condições requeridas para existir dramaticamente. É de fato a existência mesma da obra teatral que exige que sua criação seja duplicada por uma recriação".

Entretanto, a noção de devir cênico, tal como sugerimos, extrapola por mais de uma razão o âmbito delimitado por Gouhier. Em primeiro lugar, pode ser aplicada, como dissemos, a um texto não dramático. Além disso, continua a ser demasiado restritivo falar em "recriação" e não em uma *criação específica* para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da "realização" de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerado ele mesmo na distância e no "jogo" entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação: cenários, luzes, sons etc.

Na história do teatro – e sobretudo na da estética teatral –, o devir cênico da obra dramática nem sempre teve suas prerrogativas. Aristóteles considera o espetáculo (*opsis*) "elemento de qualidade" da tragédia, mas, ao mesmo tempo, apresenta a obra trágica – que pode muito bem, segundo ele, atualizar-se na leitura – como indiferente a esse devir do espetáculo. (Hegel, por sua vez, não fará senão entreabrir a possibilidade – e apenas para as obras modernas – de uma parte de criação oferecida ao ator.) Enquanto abertura, vazio do texto, foi Diderot o primeiro a levar realmente em conta – por tê-lo igualmente praticado – o devir cênico da obra dramática, em particular quando tal devir faz parte de seu desejo – sua utopia – de escrever inteiramente, do ponto de vista do diálogo, a pantomima de um texto.

Interrogar-se hoje sobre o devir cênico de um texto, sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga, é levar em conta o grau de abertura desse texto. Para Dort, "os maiores textos de teatro, os que suscitaram, através das eras, o máximo de interpretações cênicas, e as mais diferentes entre si, são […] aqueles que, à leitura, nos parecem os mais problemáticos […]. Um texto fechado em si mesmo, que contém expressamente uma resposta às perguntas nele formuladas, tem poucas possibilidades de um dia vir a

ser montado. É o destino das peças de tese. Em contrapartida, um texto aberto, que não responde às perguntas senão com novas perguntas e que toma deliberadamente o partido de seu próprio inacabamento, tem todas as possibilidades de perdurar. É porque ele constitui um chamado ao palco, provoca-o e precisa dele para adquirir consistência".

Resta esclarecer o que entendemos por *abertura de um texto ao palco*. Geralmente consideramos – como Hegel evocando as "pérolas" do drama moderno, que o ator deve buscar nos alicerces silenciosos do texto – que esse vazio é uma questão de "profundidade". O devir cênico estaria, portanto, *contido* no texto, e os gestos, as mímicas, todo o espaço e o movimento da representação, toda a teatralidade, *contidos* no diálogo… A essa concepção de um texto "oco", de um texto "profundo", que "conteria" todas as representações vindouras, concepção que mal dissimula seus vínculos com o velho "textocentrismo", convém hoje opor a ideia de um trabalho de superfície, ou melhor, de *interface*: deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade, que lhe permanece exterior. Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu "Outro" exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Dort, 1995; Gouhier, 1989; Hegel, 1997; Sarrazac, 1999a e 2003.

Diálogo (crise do)

A crise da forma dramática, tal como Szondi a descreveu e teorizou, afeta todos os elementos constitutivos do drama, e tanto o diálogo dramático quanto a fábula* ou o personagem*. Tratando-se da crise específica do diálogo, poderíamos resumi-la a um questionamento da relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito* dramático até a catástrofe* e ao desfecho.

A partir desse momento, o "ser-aí" do personagem, sua relação problemática com o mundo – com a sociedade, com o cosmo –, tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal. O personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio. Em virtude disso, a concepção hegeliana do diálogo, segundo a qual "é somente pelo diálogo que os indivíduos em ação podem revelar uns

aos outros seu caráter e seus objetivos […] e é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias, imprimindo dessa forma um movimento real à ação", vê-se questionada.

As grandes dramaturgias do fim do século XIX e da virada do XX – principalmente as de Ibsen, Strindberg e Tchekhov – antecipam as do fim do século XX – e muito particularmente a de Beckett – no sentido de que o diálogo ofusca-se diante do monólogo. Um monólogo que não serve, como nas dramaturgias clássicas, para relançar o diálogo mas sim para suspendê-lo. Nesse teatro de tendência estática – ou estático-dinâmica – os conflitos são mais larvados e intrapsíquicos do que patentes e interpessoais: a solidão em solilóquio de John Gabriel Borkmann não deixa de evocar a de Hamm ou de Krapp; o delírio do Oficial de *O sonho* exprime sua espera apaixonada por uma Victoria que lembra Godot; e, na polifonia – ou cacofonia – tchekhoviana, cada um dos personagens dá livre curso a um monólogo que se revela no mínimo tão interior quanto exterior.

Se o diálogo significa réplica *a distância* (o *dia* de diálogo), tudo se passa, a partir dos anos 1880, como se os personagens nunca estivessem na distância correta que permite o diálogo fundado na relação interpessoal. Longe ou perto demais, ao mesmo tempo agregados uns aos outros e isolados um do outro, os personagens do drama naturalista vivem na promiscuidade do "meio", mas esse mesmo meio – basta pensar no meio profissional e/ ou familiar em que evoluem as criaturas de Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Tchekhov – não cessa de se interpor, de criar barreiras intransponíveis entre eles. Quanto aos personagens do drama simbolista, não adianta não formarem mais senão um único corpo trêmulo, à imagem de *Os cegos* de Maeterlinck; sua relação aterrorizada com o cosmo impede qualquer relação horizontal verdadeira entre eles; sem esquecer que, como as peças dessa época bebiam geralmente no naturalismo *e* no simbolismo, os dois tipos de separação, o societal – isto é, o político – e o cósmico, que põe em ação o inconsciente, podem se combinar…

Paradoxalmente, no drama moderno e contemporâneo, a relação de um personagem com o outro torna-se mais fluida, mais instável que aquela que cada personagem, cada lugar de palavra (Ludovic Janvier designa o personagem beckettiano como um "lugar-dizer") mantém com o espectador. Doravante, o personagem, mais do que responder, *replicar* a seu congênere, *dirige-se* a esse outro para ele *a priori* invisível e inexistente (só o ator está a par da existência, da presença do público) que é o espectador. E se ainda há diálogo – mas num sentido puramente metafórico –, este só pode se dar entre a plateia e o palco. Como escreveu Bernard Dort, é o espectador moderno que se acha

"em diálogo". E não mais os personagens.

Como então caracterizar esse texto teatral no qual – ao lado de longos monólogos, de momentos de coralidade, de relatos não submetidos ao regime dramático, ou mesmo cartas, relatos, nomenclaturas, fragmentos de diários íntimos e outros materiais heterogêneos – subsistem contudo vestígios (ou manifestam-se reincidências) de diálogo? Como dar conta, de Beckett a Koltès e de Müller a Novarina, dos textos escritos para o teatro nos quais os modos épico, lírico, argumentativo, em vez de se integrar dialeticamente segundo o princípio aristotélico-hegeliano ao modo dramático, permanecem relativamente autônomos e coexistem com ele? Uma solução (digamos, teleológica) foi, ainda nos anos 1950, considerar a forma épica do teatro – com destaque para o "sujeito épico" szondiano – como a superação do teatro dramático. Outra solução, no fundo pouco diferente da anterior, consiste em anunciar, de Artaud a Bob Wilson e a Heiner Müller passando por Tadeusz Kantor e Pina Bausch, uma nova era – ou *área* (difícil de delimitar) – do teatro, a de um teatro "pós-dramático*" no qual não haveria mais anterioridade do drama, em que o palco seria primordial e o texto não passaria de "um elemento entre outros". De nossa parte, a voltar a ceder à dialética do antigo e do novo – ou da vanguarda oposta à tradição –, preferimos tentar apreender mais de perto esse trabalho de desterritorialização operado no seio do próprio texto dramático. Em outros termos, como passar de um "diálogo absoluto" (ligado a esse "drama absoluto" mencionado por Szondi) entre personagens entrincheirados atrás da quarta parede para o *diálogo relativo* do teatro moderno e contemporâneo?

Cumpre constatar que o diálogo dramático, tal como se transforma ao longo de todo o século XX e tal como se acha em devir ainda hoje, é um diálogo *mediatizado*. Um diálogo que chamo de rapsódico* na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratários uns aos outros, e que é por sua vez controlado, organizado e mediatizado por um *operador* (no sentido mallarmaico), repetindo certas características do rapsodo da Antiguidade – como diz Goethe, "ninguém pode tomar a palavra a menos que esta lhe seja previamente concedida". O "sujeito rapsódico" amplia e, sobretudo, flexibiliza o sujeito épico teorizado por Szondi. Em vez de se limitar a esse puro (de) monstrador desvinculado da ação proposto em *Teoria do drama moderno*, o sujeito rapsódico apresenta-se como um sujeito dividido, ao mesmo tempo interior e exterior à ação. A exemplo dos personagens dos jogos de sonho strindberguianos. Ou das criaturas beckettianas, sempre à escuta do outro, do parceiro, ainda que o outro em si mesmo, e sempre, simultaneamente, esteja numa relação de

endereçamento* ao espectador.

Opera-se uma nova divisão na qual o gesto – o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada – e a voz do rapsodo – que não se exprime senão através de monossílabos, que se imiscui no discurso dos personagens – intercalam-se entre as vozes e os gestos dos personagens. Na concepção clássica do teatro, o autor está obrigatoriamente ausente. Nas dramaturgias modernas e contemporâneas, ele se torna de certa forma presente. Seja de modo explícito, com a voz do rapsodo sobrepondo-se então à dos personagens; seja de modo implícito, como montador.

Maeterlinck foi o primeiro a assinalar, em Ibsen, o surgimento de "outro diálogo": "Ao lado do diálogo indispensável, há quase sempre outro diálogo […] é a qualidade e a extensão desse diálogo inútil que determinam a qualidade e o alcance inefável da obra". Ora, esse "outro diálogo" ocupa hoje um lugar considerável no corpo dos textos teatrais e não se limita mais, como na época de Maeterlinck, a exprimir o "inefável". Se podemos considerar que o "pré-diálogo" de Nathalie Sarraute – a subconversa de seus romances transposta para o teatro como pseudoconversa de salão – ainda se situa na posteridade de Ibsen e Maeterlinck, algo de diferente acontece com o que eu me sentiria tentado a chamar de *sobrediálogo* vinaveriano: trabalho de montagem (despontuação, descronologização, deslocalização, processo de repetição/ variação etc.) sobre o diálogo ambiente e "comum"…

Mas o "outro diálogo", o diálogo "outro", é também a mestiçagem do antigo diálogo dramático com diferentes tipos de diálogos, como o diálogo filosófico ou o científico. *Vida de Galileu* ou ainda *Les Dialogues d'exilés* [Conversas de refugiados] de Brecht, texto de status ambíguo, inspiram-se amplamente em ambos. E poderíamos igualmente evocar todos esses diálogos dos mortos, à maneira de Luciano de Samósata, como *Entre quatro paredes* de Sartre, talvez inspirado em *A ilha dos mortos* de Strindberg, ou em *A la sortie* [Na saída] de Pirandello, esse ato curto um pouco ao estilo de Leopardi. Sem falar da *Orgia* de Pasolini, ou, recentemente, *Cendres de cailloux* [Cinzas de pedras], de Daniel Danis…

Todas essas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, "captar o diálogo de sua época", "ouvir sua época como um grande diálogo", "apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica".

Talvez a impulsão do monólogo no teatro moderno e contemporâneo, essa tendência do monólogo a suplementar o diálogo interpessoal, não tenha sido senão o sintoma de um fenômeno mais fundamental: reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo. Dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época. Expandir o teatro fazendo os monólogos dialogarem: "Quando uma situação exige um diálogo", observava Koltès, "ele é a confrontação de dois monólogos que buscam coabitar".

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Bakhtin, 1970; Goethe, 1994; Hegel, 1997; Koltès, 1999; Maeterlinck, 1986.

Drama absoluto

No primeiro capítulo de *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi elabora de maneira teórica o modelo de uma forma dramática que ele qualifica de "drama absoluto". O drama, definido como um "acontecimento inter-humano" em presença, é absoluto na medida em que exclui todo elemento exterior à troca interpessoal exprimida pelo diálogo.

O projeto de Szondi visa ressituar essa forma absoluta do drama – à qual teóricos, desde Aristóteles, conferiam um valor normativo, logo a-histórico – no âmbito de uma concepção dialética da forma e do conteúdo. Ou seja, ao longo do período histórico – os anos 1880-1950 – observado por Szondi, a adequação do enunciado formal e do enunciado do conteúdo tornou-se problemática, inaugurando uma "crise do drama" que convém analisar concretamente através da própria produção teatral.

O pensamento szondiano do dramático é construído tomando como referência o conceito antitético de épico*. Szondi, ao descrever o drama como um acontecimento no presente, reata com a definição aristotélica da mimese* trágica como representação não pela narração, mas pela ação* (*drama*). Mas é no Renascimento, e sobretudo na França do século XVIII, cuja estética é prolongada pelo classicismo alemão, que esse absoluto dramático encontra sua atualização mais perfeita. O modo de representação que dá seu nome à forma dramática faz dele um gênero "primário". O que significa que o drama exclui a mediação de um sujeito épico, pois ao drama só lhe convém a cena frontal que isola hermeticamente o palco da plateia, e cujo tema é o "homem dramático", união total e invisível do ator e seu papel, o qual "se desdobra segundo uma série absoluta de presentes". Essa forma fechada constitui o segundo termo da antítese formulada por

Goethe em seu "Sobre literatura épica e dramática": ao "poeta épico", que "expõe o acontecimento como *completamente passado*", opõe-se o poeta dramático, "que o representa como *completamente presente*". Para além da oposição dos modos de representação dramática e épica, Szondi atribui enfim um objeto específico ao drama absoluto. Ao reduzir o objeto da representação teatral à esfera intersubjetiva, Szondi reencontra a concepção hegeliana do dramático como objetivação de subjetividades na ação.

O interesse da construção teórica do "drama absoluto" reside nas perspectivas de análise que ela abre. O paradigma construído por Szondi em *Teoria do drama moderno* permite explicar seu questionamento pelo teatro moderno e contemporâneo. Nesse sentido, o drama absoluto é um modelo heurístico essencial, que não implica obrigatoriamente que o subscrevamos na dimensão teleológica do sistema de Szondi. Elaborada em meados dos anos 1950, a teoria szondiana visava em grande parte destacar o advento das dramaturgias épicas de Piscator e Brecht como principais "tentativas de solução" suscetíveis de responder à crise do drama. De maneira mais sutil, o conceito do drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar. Pois trata-se de um modelo que exige ser perpetuamente superado e contestado. Ao "drama absoluto", podemos assim opor o "drama real", concebido não como um modelo, mas como uma noção capaz de explicar essas tentativas de superação e mistura surgidas na história, incluindo a mais recente, das formas.

HÉLÈNE KUNTZ E DAVID LESCOT

Aristóteles, 1980; Goethe, 1994; Hegel, 1997; Sarrazac, 1995; Szondi, 1983.

Endereçamento

A noção de endereçamento permite determinar o destinatário do discurso teatral. O termo em si é de emprego recente, tanto no que se refere ao estudo do texto dramático quanto à análise de sua representação. A aparição do vocábulo decorre de uma nova abordagem do processo comunicacional (Roman Jakobson), estendida à troca teatral (Anne Ubersfeld).

Hoje é possível discernir vários tipos de endereçamento. O interno designa o/ou os personagens entre os quais funciona o diálogo na cena, no seio da ficção; o endereçamento externo aparece quando o personagem* dirige seu discurso ao público,

seja no âmbito de um diálogo (por exemplo, no aparte), seja no caso de um monólogo*. Neste último caso, falaremos de monólogo dirigido. O conjunto forma o sistema de endereçamento do texto dramático, em cujo seio as duas formas de endereçamento podem combinar-se ou dissociar-se.

A expressão "dirigir-se ao público", que caracteriza a primeira ocorrência do termo no léxico teatral de Patrice Pavis, designa um sentido particular do endereçamento externo: a ruptura deliberada da ficção por um ator que se dirige diretamente ao público. Frequente em formas antigas como a farsa, os prólogos ou a comédia, o endereçamento ao público é banido de todo sistema dramático fundado na ilusão teatral. Diderot: "Pensaste no espectador, ele [o ator] a ele se *dirigirá*. Desejaste que o aplaudissem, ele desejará que o aplaudam; e não sei mais o que será da ilusão".

Ao contrário, no teatro épico*, ele figura entre os artifícios de distanciamento do drama. Em Brecht, com efeito, o endereçamento direto ao público é reivindicado num objetivo didático, devendo gerar um distanciamento da ficção e, ao mesmo tempo, uma atitude reflexiva da parte do espectador. Ele se realiza então, seja pelo viés das partes corais* (prólogos, epílogos, *songs*) que desenvolvem o comentário* da fábula, seja no seio mesmo do diálogo pelo viés do discurso dos personagens. A partir dos anos 1950, o emprego do endereçamento ao público estende-se a outras estratégias estéticas e/ou dramatúrgicas. Trata-se em geral de uma forma de denúncia da ficção, que remete ironicamente o teatro a si mesmo, como em Beckett, Adamov ou Ionesco. Levada ao extremo, uma forma desse tipo pode vir a ser um puro agente de provocação (Peter Handke: *Insulto ao público*) ou mesmo de imprecação (Thomas Bernhard).

Nas dramaturgias imediatamente contemporâneas, a questão do endereçamento é ainda mais importante na medida em que seu uso acha-se em vias de expansão, sobretudo em ligação com o desenvolvimento das formas monologadas. No seio do monólogo, o endereçamento interno e o externo contaminam-se efetivamente, recolocando na berlinda as fronteiras da ficção. Paralelamente, na medida em que o endereçamento intervém no âmbito de sistemas dramáticos cada vez mais heterogêneos e desconstruídos, estilhaçados e abertos, a delimitação do endereçamento torna-se frequentemente difícil de ser estabelecida e constitui um problema relevante na passagem do texto ao palco.

Enfim, para além da rigorosa consideração da referência dramatúrgica ao público, é a questão do endereçamento *lato sensu* que se coloca. Para Denis Guénoun, é o teatro inteiro que deve ser "endereçado", e que se define como "o jogo desse existir que lança ao olhar o jato de um poema".

Diderot, 1996; Guénoun, 1997; Jakobson, 1963; Pavis, verbete “Adresse au publique”, 1996; Ubersfeld, 1977.

Épico/ Epicização

Diferentemente de um gênero literário, um modo como o épico constitui uma tendência mais que um modelo, um ingrediente mais que uma forma estabelecida. Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama.

Na epopeia, com efeito, o que se narra é seletivo, exemplar, de uma ordem mítica ou típica, memorável. Enquanto a epopeia e a tragédia antiga – em que o coro e o arauto fazem o relato ou o comentário* – associavam-se às ações dos heróis e aos conflitos dos deuses, o teatro épico moderno e contemporâneo – de Piscator e Brecht até Heiner Müller ou Edward Bond –, testemunha conflitos* entre interesses, classes, nações, ideologias, e lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos, põe em cena seus *gestus**: sejam operários, mães de família, soldados, autores dramáticos ou prostitutas, eles são confrontados com a história e inseridos em problemáticas econômicas, sociais e políticas.

Se há alguma coisa a contar e a guardar da história, faz-se necessário *um eu da narrativa*; esse “sujeito da forma épica”, segundo a fórmula de Lukács, que Petsch denominava “eu épico”, Peter Szondi colocou-o em pauta em seu *Teoria do drama moderno*: o “sujeito épico” remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central. Szondi considera o surgimento desse sujeito épico um sintoma da crise do drama na época naturalista. Jean-Pierre Sarrazac prefere falar de autor-rapsodo*, expressão que julga mais bem adaptada às escritas contemporâneas: enquanto Szondi previa a morte do teatro dramático em prol de um teatro épico brechtiano, escritas como as de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès ou Edward Bond aparecem hoje mais como hibridizações do épico, do dramático e do lírico.

O sujeito épico põe em jogo, em cena, uma forma narrativa cujas modalidades podem ser encontradas tanto no uso da narrativa – no caso de sua forma mais simples –

quanto no da montagem* ou do fragmento*: em todos os casos, o sujeito épico introduz uma ruptura da ação* dramática tal como a definiu Aristóteles em seu princípio de unidade, continuidade ou causalidade. A ficção transforma-se então em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, mediação do sujeito épico. Ora, essa voz do autor recorre a um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz*. Quando o sujeito épico exprime-se sob o modo da enunciação, ele é obrigado a inventar seu emissário, seu porta-voz, seu mediador, seu "narrador épico". Não podendo encarnar-se sob a forma de um *personagem**, ele descobre a solução para isso na *figura*, a mais emblemática delas sendo a do forasteiro, como mostrou Jean-Pierre Sarrazac por Hauptmann, Ibsen ou ainda Strindberg. Mas é na teoria e dramaturgia brechtianas que aquilo que emerge no drama naturalista do fim do século XIX, a partir da consolidação do sujeito épico e da epicização, encontra sua expressão mais radical.

Em *Estudos sobre teatro*, Brecht opõe teatro dramático aristotélico e teatro épico: um baseia-se na ação; o outro, na narração. O primeiro sustenta por sua própria forma o *status quo* (e, por conseguinte, a classe que detém o poder), pois, falando apenas às emoções, arrastando o público no encadeamento das ações rumo a um fim, sacrificando o realismo* à continuidade, o rigor da análise ao equilíbrio formal da obra, ele não estimula o senso crítico do espectador. Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a *fábula** que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola*. Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga contra e com ela. Acontecimentos e pontos de vista sobre os acontecimentos dialogam. Na parábola *A boa alma de Setsuan*, Brecht faz a demonstração de uma construção alternada épico-dramática. Uma adolescente, Chen-Te, levada a se disfarçar de homem sem escrúpulos, Chui-Ta, a fim de sobreviver, é o "sujeito dramático da peça". Outro personagem, o aguadeiro, tem como função contar os acontecimentos aos deuses durante intermédios. Comentador privilegiado da ação, "narrador épico", ele é o vestígio, maliciosamente ingênuo, do "sujeito épico". A dimensão épica acha-se particularmente presente no prólogo e no epílogo, e nos intermédios que se intercalam entre os quadros numerados de i a x, bem como nas *songs* – inúmeros pontos de interrupção da ação e de comentário. Aqui, o teatro é epicizado, mas o drama não desapareceu. A ação, o conflito, a contradição, a troca inter-humana no presente subsistem mais pontuais, mediatizados, regularmente filtrados

por uma narrativa no passado, que os coloca à distância: que não se tome o que se faz ou diz no palco como verdade, mas como uma *interpretação* da verdade. Tem-se na mente que o ator representa, interpreta, cita. Os títulos dos quadros, próximos dos títulos dos capítulos dos romances picarescos, as rubricas narrativas ou descritivas contribuem para isso… O épico seria então apenas uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa – para um teatro não ilusionista, no qual a voz do autor, o "sujeito épico", mantém-se abertamente. Tudo nele é fenômeno, resultado de uma percepção por um sujeito, impuro. O teatro dramático tradicional pretendia dar conta da *coisa em si* – do númeno kantiano. O teatro épico propõe um *estudo* do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo.

A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em *todo teatro*, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar.

LAURENCE BARBOLOSI E MURIEL PLANA

Brecht, 1972-1979 e 1976a; Sarrazac, 1999b; Szondi, 1983.

Fábula (crise da)

Primeira das partes constitutivas do poema dramático em Aristóteles, a fábula (*mythos*) é objeto, nas dramaturgias modernas e contemporâneas, de um verdadeiro trabalho de erosão. A desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, acelera-se a partir dos anos 1880 ("encruzilhada naturalista-simbolista"), e poderíamos dizer que em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. –, a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de "teatros da fala" –, há certamente ainda *algo de* fábula, como ainda há *algo de* personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem.

Para Aristóteles, em conformidade com seus princípios filosóficos e, particularmente, com sua teoria da mimese*, o autor trágico é acima de tudo um "artífice de fábula". Isso significa que sua preocupação principal é agenciar entre si as ações que compõem a peça. "Agenciá-las" de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace – através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento – do conflito* e permita assim a *catarse*. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um "belo animal", "nem muito grande nem muito pequeno" e "bem proporcionado em todas as suas partes", constitui provavelmente a pedra angular da *Poética*. *Ordem*, *extensão* e *completude* são os critérios que permitem distinguir a boa fábula segundo Aristóteles. E, por "ordem", convém entender ordem causal e não meramente cronológica. Sistematização de fatos e ações, a fábula aristotélica surge efetivamente, em sua conformidade com o belo animal*, como entidade *biológica* fundada numa verdadeira *concatenação* das ações.

Na *Estética* de Hegel, a unidade e a lógica da fábula ver-se-ão ainda mais fortalecidas em detrimento da dimensão puramente emocional. Por um lado, toda ação tende supostamente a um fim determinado, ou seja, é tributária de suas próprias consequências; por outro lado, o conflito – que não é outra coisa senão o confronto dos objetivos opostos dos antagonistas – deve desembocar, no momento da catástrofe*, num "apaziguamento final" em forma de resolução lógica. Entretanto, Hegel não é insensível às mutações da forma dramática anunciadas, desde Diderot e Lessing, pelos práticos e teóricos de um teatro prestes a romper com o classicismo à francesa. Ele registra essas evoluções, características segundo ele de um drama moderno que procedem de uma "combinação mais profunda do trágico e do cômico, para formar um novo todo". Ainda que, no espírito de Hegel, essa "combinação" permaneça plenamente orgânica e não resulte nos novos princípios de montagem* que despontam com o "gênero sério", e que ganharão importância cada vez maior até Brecht e Heiner Müller. A "combinação" visada por Hegel "não consiste em colocar os dois elementos [trágico e cômico] um ao lado do outro ou emaranhá-los", mas "em cortar seus excessos e amortecê-los mutuamente".

Antes de tratar da passagem da fábula aristotélico-hegeliana à fábula moderna e contemporânea, convém deter-nos brevemente em certas dificuldades ou ambiguidades – eventualmente fecundas – que permanecem pespegadas ao vocábulo grego *mythos* e latino *fabula* e às suas traduções francesas. Em primeiro lugar, na Antiguidade, esse termo designa tanto o acervo mítico de onde são pinçados os temas das peças quanto a fábula no sentido de "agenciamento das ações de uma peça de teatro". O que fazer

dessa ambivalência numa sociedade moderna em que os mitos e a oralidade parecem esgotados e o manancial dos fatos memoráveis estaria em seu nível mais baixo?

Além disso, podemos achar excessivamente paradoxal que seja a fábula, isto é, uma categoria narrativa e épica, que, na concepção de Aristóteles, governe literalmente a forma dramática. Mas esse paradoxo – que nos lembra que, em diversos capítulos da *Poética*, a tragédia revela-se mais próxima da epopeia do que da comédia – não nos sugere cogitar numa forma épica do teatro já presente, ainda que a título de contradição, na teoria de Aristóteles e na prática de Ésquilo, Sófocles e Eurípides…?

Enfim, seríamos intimados a nos perguntar que tradução francesa do grego *mythos*, entre as propostas, ajusta-se melhor, num primeiro momento, ao conceito aristotélico e, num segundo momento, à evolução moderna do conjunto das ações realizadas numa peça? "Fábula", que remete igualmente ao gênero esopiano, isto é, a um gênero em que a mensagem do autor é essencial e prevalece sobre o próprio relato? "História", palavra ambígua, uma vez que apresenta, em francês, o inconveniente de não distinguir *story* – que poderia corresponder ao que procuramos – de *history*? *Intrigue*, tradução preconizada por Ricœur (mais exatamente "*mise en intrigue*"), pautada pelo inglês *plot*, que dá efetivamente conta da concatenação da fábula na tragédia, ou mesmo na comédia, mas que, não apenas sofre de conotações policialescas, vaudevillescas ou melodramáticas, como, além de tudo, dificilmente pode ser aplicado a dramaturgias modernas e contemporâneas, nas quais a ação não cessa de se pulverizar, e até se dissolver?

Quando Diderot propõe sua dramaturgia do *tableau* (Quadro*) – *tableau* fadado a ser substituído pelo golpe de teatro –, é a lógica clássica da fábula, fundada na progressão constante da ação até a resolução final do conflito, que se vê abalada. A dinâmica compulsória da forma dramática dá lugar a uma nova organização, a um novo "recorte" mais estático, ou estático-dinâmico, da fábula, no qual a noção de *situação* tende a dominar a de ação. Por exemplo, a "fatia de vida" dos naturalistas significa explicitamente, no espírito de Jean Jullien, seu criador, que a obra não é mais um todo orgânico, mas um fragmento*: "Não é, portanto, senão uma fatia de vida que podemos encenar, e sua exposição será efetuada pela própria ação, e o desfecho não passará de uma parada facultativa que deixará, para além da peça, terreno livre para as reflexões do espectador".

Fim do belo animal. O(s) tratamento(s) da fábula – esta venha ou não a ser "minimalista" ou "cotidiana" ou "banal" – não serão mais doravante pautados por um ideal natural, orgânico etc., mas antes por valores modernos – contranatureza,

mecânica, em suma, procedendo por montagem – de fragmentação, desconexão, descontinuidade e, até mesmo, *disjunção*. A fábula brechtiana, decupada em quadros independentes uns dos outros, está em gestação na "fatia de vida" de Jullien, inclusive em sua dimensão de "obra aberta" na qual o fim torna-se uma "parada facultativa", deixando "o terreno livre para as reflexões do espectador".

Quer se trate do teatro épico de Brecht – para quem a fábula permanece a "grande empreitada do teatro" – ou de dramaturgias que pareçam *a priori* situar-se nos antípodas, digamos no íntimo* e na intrassubjetividade – como as de Strindberg ou, mais perto de nós, Beckett –, a descronologização da ação, o espaçamento entre duas ações, o status mais passivo e espectatorial do personagem na ação (seja a Agnès de *O sonho* ou o Galy Gay de *Um homem é um homem*, tudo nos incita a distinguir, no teatro moderno e contemporâneo, dois níveis de fábula.

Primeiro nível (que o leitor ou o espectador só é capaz de reconstituir *a posteriori*): o relato cronológico e seriado das ações e acontecimentos que vamos encontrar na fábula. Segundo nível: esses mesmos acontecimentos e ações, mas tais como a construção (a desconstrução), a composição (a decomposição) da peça os revela. Um formalista russo, Tomachevski, forjou dois conceitos, comuns ao teatro e ao romance – "fábula", no sentido de "material" para o primeiro nível, e "trama [forma de organização do material]" para o segundo –, que podem permitir-nos melhor articular esses dois planos. Mas o essencial está na constatação de que passar de um nível ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o "sujeito épico"; proponho de minha parte "sujeito rapsódico" (Rapsódia*) – que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do "material" para erigi-los em "trama". Em Brecht antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito *político* que não cessa de realizar "a exegese da fábula" e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade. "A fábula", lemos nos anexos ao *Pequeno Organon para o teatro*, "não corresponde simplesmente a um desdobramento de fatos extraídos da vida em comum dos homens, tal como poderia ter acontecido na realidade, são processos adaptados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens".

Uma nova distribuição das vozes institui-se no teatro moderno e contemporâneo: sobrepondo-se à voz dos personagens, uma voz meta ou paradialógica, a do sujeito épico ou rapsódico, infiltra-se em todas as brechas da ação, em todos os interstícios da fábula. Por exemplo, em Duras (*L'Éden cinéma*), mediante réplicas sem locutor

aparente ou rubricas equivalentes ao endereçamento* do autor-narrador ao leitor ou espectador… Resta saber se o autor-montador preestabeleceu, premeditou esse primeiro nível da fábula a que seus destinatários só terão acesso *a posteriori*. Para Vinaver, parece que não. "No meu caso", revela, "a fábula é o resultado final. Pode-se dizer que ela é o que se constitui ao longo de um processo que é temerário, conduzido mais por uma acolhida do acidente do que pela intenção." A posição do autor de *A procura de emprego*: *peça em 30 trechos* vale como crítica a essa dimensão teleológica – crença "moderna" nos grandes relatos emancipadores, como o marxismo – que ele estigmatiza em Brecht. O realismo* vinaveriano situa-se longe do realismo épico e de Brecht, na exploração de um real por meio de fragmentos e microconflitos que uma grande fábula, solidamente articulada – como, por exemplo, a de *Mãe coragem e seus filhos* –, não seria capaz de encadear sem esmagar.

Prova de que segue sendo em torno da questão da fábula – inclusive no modo da recusa ou da denegação – que giram as estratégias dos autores, em particular a respeito do que chamamos de "realidade" ou "real". Prova igualmente de que não é tanto à fábula que devemos recriminar por incorporar o dogmatismo ou uma concepção escatológica que subordina a obra à sua "mensagem", mas antes a essa doença – ou essa ideologia – da fábula que eu qualificaria como *fabulismo*. Um fabulismo que encontro menos em Brecht do que em alguns de seus epígonos – a começar por Manfred Wekwerth – e que se traduz, num grande número de peças dos anos 1960, por um engessamento da fábula, submetida a uma abordagem basicamente sociológica da realidade.

Foi nesse contexto dos anos 1960 que Peter Weiss, reatando com certas ideias do teatro documentário piscatoriano dos anos 1920, rompeu com os usos brechtianos da fábula para instituir um teatro político – do "documento" e do "discurso" –, afirmando "que a realidade, seja qual for o absurdo com que ela se disfarce, pode ser explicada nos mínimos detalhes". Por mais diferentes – na verdade, diametralmente opostos – que sejam suas obras, Weiss e Vinaver têm um reflexo comum: a recusa explícita da fábula. Mas, para além dessa aparência, eles também partilham uma realidade: mais que a própria fábula, sua consistência ou não, sua rarefação ou não, seu maior ou menor grau de visibilidade na peça, o que conta agora é o trabalho do "narrador" ou do "montador" – cada vez mais dado a ver e/ou a ouvir o espectador durante o tempo da leitura ou da representação.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Aristóteles, 1980; Brecht, 1970 e 1972-1979; Hegel, 1997; Jullien, 1892; Pavis, verbetes “Fable” e “Mythos”, 1996; Ricœur, 1983; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 1981; Tomachevski, 1966; Wekwerth, 1971.

Forma breve

A “forma breve” ou “pequena forma”, que vem conhecendo um sucesso crescente de um século para cá, supõe em primeiro lugar uma subversão da relação do drama com a categoria aristotélica da extensão, segundo a qual “um ser vivo não pode ser belo nem se for demasiado pequeno (pois o olhar se perde na confusão quando sua duração confina com o imperceptível) nem se for demasiado grande (pois o olhar não pode abraçá-lo de uma assentada, de maneira que a unidade do conjunto escapa ao olhar dos espectadores)” (Aristóteles, *Poética*). Contestando essa exigência de uma percepção média que ditaria à fábula* sua extensão, a forma breve extrai sua dinâmica das variações de escala específicas do olhar moderno. Tanto na ordem do menor quanto na do maior, as relações dos homens entre si, ou, mais ainda, aquelas que eles estabelecem com o mundo, exigem novas medidas ou lentes, não subordinadas ao conflito* inter-humano tradicionalmente composto de uma exposição, uma crise e sua resolução. Por conseguinte, parece que a problemática levantada pela forma breve coloca-se menos em termos de duração do que em termos de óptica* e composição. A brevidade, compreendida como limitação temporal – limitação aliás impossível de quantificar *stricto sensu* –, não é paradoxalmente o critério pertinente da forma breve.

Essa escrita, tal como aparece em Maeterlinck e Strindberg por exemplo, supõe na realidade uma nova visada dramatúrgica, pois “a peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama, erigida em uma totalidade” (Peter Szondi). Naturalmente, nesse aspecto *Interior* ou *A mais forte* são peças curtas que ecoam a fórmula dos “quinze minutos dramatúrgicos”, sugerida por Lavedan e Guiches no Théâtre Libre de André Antoine em 1888. A esse respeito, Strindberg observa que “o gosto da época parece inclinar-se para o breve e o expressivo”, que a brevidade conviria “ao homem moderno”; sua declaração será retomada pelos futuristas italianos que julgarão “a sensibilidade moderna, lacônica e rápida” (Marinetti, Corra e Settimelli). Se a forma breve esculpe para si um lugar importante na modernidade, isso é então porque, a partir dos anos 1880, quando o teatro atravessa uma crise sem precedente, ela se afirma como uma das alternativas possíveis à dramaturgia tradicional. Ela permite a exploração microscópica de uma situação à beira da catástrofe*, no bojo da qual os personagens esperam ou se batem contra o advento

inelutável de uma morte onipotente. Tomando a cena como modelo, isto é, focalizando numa parte dinâmica da totalidade dramática, a forma breve opera um reenquadramento que revela novas forças em ação vindo superpor-se às forças inter-humanas: por exemplo, a morte nas peças citadas. Essa dramaturgia atribui-se como projeto, portanto, apresentar de maneira condensada gestos significativos das relações plurais que os homens entretêm com o mundo.

Por conseguinte, a denominação "peça em um ato", pela qual ainda designamos corriqueiramente a forma breve no fim do século XIX, revela-se inapropriada, para não dizer obsoleta. Pois não se trata de desdobrar um ato, de construir uma ação*, que, por mais exígua que fosse, nem por isso deixaria de ser menos completa, isto é, dotada de começo, meio e fim. O desejo de abreviar o drama não visa à sua miniaturização; suscita, muito pelo contrário, uma fragmentação da arquitetura tradicional, um estilhaçamento e uma compressão que poderão resultar no jogo de variações ao qual se dedica Heiner Müller em relação aos mitos de Prometeu ou Medeia, por exemplo. Uma das primeiras expressões da forma breve moderna, desse ponto de vista, é a "fatia de vida" proposta por Jean Jullien no fim do século XIX: um estado fragmentário (Fragmento*) do antigo drama, que não é mais submetido aos preparativos de uma exposição nem às necessidades de um desenlace. O questionamento do formato do drama, portanto, tem como correlato essencial a contestação da totalidade orgânica da fábula e permite à dramaturgia moderna renunciar à exigência de um esgotamento do movimento* dramático. Longe de se constituir num gênero menor que reativaria a velha hierarquização entre farsa e *grande comédie*, a forma breve moderna atesta assim amplas ambições dramatúrgicas. Ela não constituiu o subgênero tímido e até intimidado do drama, mas antes sua dinamitação; nesse aspecto, oferece um espaço de inventividade e pode tornar-se, como foi o caso nas vanguardas do início do século XX, um laboratório da escrita teatral. A contestação ativa do modelo aristotélico-hegeliano do drama tem como contrapartida todo tipo de experimentações formais, que afetam, por sinal, tanto o estético quanto o político: o teatro agit-prop ou o drama expressionista, por exemplo, recorreram ao potencial desestabilizador, até mesmo provocador, da forma breve, que resulta de um efeito de "soco".

Mas essa dramaturgia não se limita a um processo de atomização, na medida em que a escrita dramática moderna extrai dela matéria-prima para a construção de novas arquiteturas. A partir dos escombros de uma totalidade implodida, os autores recompõem agregados ou montagens* de pequenas formas que dão origem a peças de uma nova extensão. Por exemplo, *O sonho* de Strindberg, ambiciosa revista* de

pequenas formas que desemboca num drama de uma extensão notável. Outro exemplo, *A ronda do amor*, de Schnitzler, que joga com a serialização de uma pequena forma submetida a dez variações sucessivas. Esses conglomerados de formas breves, que procedem por acumulação, jogam com a extensão da duração dramática e talvez até com sua dimensão exponencial: a forma breve moderna tem como particularidade – e este não é o menor de seus paradoxos – poder engendrar dramas extensíssimos. Essa nova extensão, entretanto, nada tem a ver com a antiga categoria aristotélica, na medida em que não exige do espectador um olhar capaz de abraçar o conjunto da fábula, mas o arrasta por um itinerário labiríntico. O agregado de formas breves supõe a recusa, típica da modernidade, do sentido único; ele sugere uma busca aberta de abrangência numa arquitetura implodida.

Essa força de contestação, atomização e reconstrução problemática de que a forma breve tornou-se foco de um século para cá é, todavia, suscetível de atingir seus limites, até mesmo de se esgotar, em virtude da voga atual que tende a erigir o menor ou o pequeno em novos cânones. A inflação por que passa a forma breve atualmente é sem dúvida ditada por imperativos econômicos – essas peças em geral exigem apenas dispositivos teatrais leves e adaptam-se bem ao trabalho de oficina –, mas, bem mais que isso, ela traduz uma mercantilização do pequeno que corre o risco de transformar essa dramaturgia num "*gadget* modernista" (Daniel Lemahieu). Carimbada com o timbre das reavaliações fundamentais da poética do século XX, a forma breve estaria assim ameaçada de se tornar um refúgio confortável contra a dificuldade por que passa o dramaturgo contemporâneo de se atrelar à escrita de um teatro do mundo.

MIREILLE LOSCO

Danan, 1997-1998; Ivernel, 2000; Lemahieu, 2000; Lescot, 1999; Lista, 1973; Sarrazac, 2000b; Strindberg, 1964; Szondi, 1983.

Fragmento/ Fragmentação/ Fatia de vida

A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto*. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista*, à heterogeneidade. Ele

permite visar, em seu uso mais amplo e mais antigo – o dos elisabetanos, dos autores do Século de Ouro espanhol e, de uma maneira geral, dos dramaturgos barrocos –, uma gama de ações* díspares cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias, ao menos aparentemente. A natureza dos elos entre esses começos, sua coerência temática e seu encontro final para um eventual desfecho unificador variam segundo as obras, até alcançar o isolamento "das pedras sobre a circunferência do círculo", como escreve Roland Barthes. Esses fragmentos podem então ser chamados pedaços, cacos, escombros, estilhaços, migalhas ou trechos de escrita, desigualmente separados por vazios. A propósito, acontece de o vazio prevalecer e esses começos deixarem de ser começos, de a natureza das relações e prolongamentos entre esses trechos permanecer enigmática, e buscarmos em vão o vestígio de uma perspectiva unificadora, a trama de um arquipélago, na reunião de ilhotas esparsas. Os efeitos da pós-modernidade multiplicaram as escritas da desmontagem e da decomposição.

Mas as ações múltiplas lançadas pelos dramaturgos barrocos, por mais heterogêneas que elas sejam – é o reino da *mistura dos gêneros* –, contêm quase sempre a promessa de uma explicação que as torna necessárias. As formas por eles adotadas recorrem ao plural, ao simultâneo, ao divergente, para melhor alcançar seus fins, isto é, dar conta de um universo opaco e instável cuja complexidade jaz nos atalhos, nas espirais independentes e nos desenvolvimentos improváveis.

A importância da montagem* e a questão do ponto de vista e da coerência ressurgem naqueles que interrogam a escrita fragmentária, como Jean-Pierre Sarrazac, que se refere ao rapsodo* e leva em conta o duplo gesto do escritor, o que desliga e o que liga. Podemos ver nisso uma linha de ruptura entre as escritas fragmentárias que fatiam, despedaçam ou "quebram pedras", ou mesmo fabricam filamentos, como diz François Regnault, e aquelas que, participando do mesmo projeto, trabalham no movimento de fabricar elos. A natureza e a visibilidade desses elos variam, segundo o dramaturgo reforce a montagem, ou a faça ser comentada por um narrador, ou a deixe evidente pelo jogo das indicações e das rubricas, ou então abandone sua decupagem aos acasos dos choques e à boa vontade do leitor ou do espectador, quando não aos poderosos efeitos da encenação. Hoje, a polêmica incide então sobre os limites e consequências da fragmentação e sobre a maneira pela qual a obra recompõe-se por efeito da montagem, ou, ao contrário, aberta a todas as modas da interpretação, não oferece nenhum ponto de vista aparente sobre o mundo.

Tradicionalmente, o fragmento designa o caráter incompleto ou inacabado de uma

obra; nesse caso, e a crer nas definições vigentes, o essencial não parece encontrar-se no que resta dela ou no que foi composto, mas sim no que não chegou até nós, no que falta. Paradoxalmente, nossa época transformou o que era a confissão de um fracasso, uma perda ou uma insuficiência na afirmação de uma escolha estética. Roland Barthes, por exemplo, aponta o prazer dos *começos* sucessivos, a respeito de seus *Fragmentos de um discurso amoroso*. Em dramaturgia, a palavra expandiu-se a ponto de entrar no título de certos textos, como os *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* [Fragmentos de uma carta de despedida lidos por geólogos], de Normand Chaurette (1986). Provavelmente a influência das artes plásticas sobre a escrita dramática também se fez sentir nesse caso, uma vez que se tornou banal integrar numa obra pictórica elementos heterogêneos de origens diversas, o mesmo que libertá-la da perspectiva única. Em matéria de fotografia, por exemplo, David Hockney em suas *paisagens fragmentadas*, feitas de centenas de polaroides justapostas, recria um mundo onde a multiplicação das lentes corresponde à multiplicação dos pontos de vista.

Para Peter Szondi, é o eu épico (Épico/ Epicização*) que organiza e justifica as formas dramáticas parcialmente fragmentárias. Ele busca seus sinais na implosão dos lugares e não separa a escritura descontínua da necessidade da montagem. Por exemplo, faz de Strindberg na *Sonata de espectros* um autor que "exprime no palco a existência isolada dos homens de sua época", instalando como cenário a fachada de uma casa. A multiplicidade dos locais da ação no interior da casa é, entretanto, contestada pela praça defronte, que recria uma unidade. Em contrapartida, Szondi cita *Les Criminels* [Os criminosos] (1929) de Bruckner como uma obra em que os três andares da casa derivam de uma verdadeira simultaneidade que corresponde, "na dimensão temporal, à sucessão paralela de cinco ações isoladas". Mas ele assinala naturalmente a relação que essas ações mantêm com o tema. Da mesma forma, insiste, embora faça alusão aos "fragmentos dos diferentes debates", no fato de que estes se agrupam para fornecer uma imagem unificada do tribunal.

Woyzeck de Büchner, obra inacabada e em virtude disso recomposta por suas sucessivas encenações, é uma peça cuja organização fragmentária acompanha a visão de mundo do personagem principal e contribui para desmascarar sua alienação. O que lhe acontece escapa à lógica do complô a ser instaurada por uma trama construída. Os acontecimentos não obedecem a uma progressão sistemática, acumulam-se e só fazem sentido no interior de uma paisagem disjunta e congelada que expõe a situação de Woyzeck no mundo e ao mesmo tempo a interioridade do personagem.

Filiado aos naturalistas, o dramaturgo e teórico Jean Jullien concebe a peça de

teatro como uma "fatia de vida encenada com arte". Com essa fórmula célebre embora com frequência desvirtuada, Jullien preconiza extirpar um segmento diretamente do real. Máquina mortífera contra a peça benfeita, a fatia de vida liquida com a "arte das preparações". A peça de teatro será emancipada de seus apêndices, julgados inúteis e supérfluos. "A exposição", escreve Jullien, "[…] será feita pela própria ação e o desenlace não passará de uma interrupção facultativa da ação." A fatia de vida, portanto, ilustra a oposição que se ergue entre o fragmento e as sacrossantas regras de equilíbrio e composição do drama absoluto. A particularidade desse fragmento é que ele pretende, contudo, ao reforçar sua posição de fechamento em si mesmo, constituir nele próprio, quando não uma totalidade, pelo menos um conjunto, um objeto dramático homogêneo.

O teatro épico* de Brecht participa da escrita fragmentária na medida em que introduz no que era o "rio da fábula" as rupturas, saltos, elipses, variações brutais de ângulos de visão. Trata-se mais de pedaços que de fragmentos, e a composição de conjunto não é evidentemente abandonada ao acaso; ela obedece a efeitos primordiais de montagem que constituem o ponto de vista.

Sob a influência de Brecht, uma parte do "teatro cotidiano" dos anos 1970 expõe a vida comum das pessoas comuns sob a forma de curtas sequências, às vezes enigmáticas, como em Michel Deutsch ou Franz Xaver Kroetz. A fragmentação vai no sentido de uma concentração extrema das partes – cada cena vale naturalmente por si só – e da evidência de uma extirpação destas de um conjunto mais vasto que as aproximaria da fatia de vida. A escolha das sequências e de sua articulação obedece sempre a uma lógica narrativa, ainda que esta se desdobre no interior de um grande vazio e que largas camadas de ar acolchoem os espaços intersticiais, concedendo-lhes nova importância. As peças de Michel Vinaver obedecem de bom grado a essa lógica do despedaçamento e à da montagem. Mas vão mais longe ainda na fragmentação das réplicas, afiadas, incompletas, agudas; elas oferecem suas extremidades desnudadas e inconsúteis que revelam suas origens, grande universo da palavra cuja diversidade e impossibilidade de esgotá-la elas exprimem (tudo é bom de ouvir). A réplica *rara*, lacônica, em atrito com outras, torna-se a marca registrada de uma linguagem fragmentada que se apega em exprimir melhor o todo por intermédio das operações de escolha, retirada e montagem. A fragmentação, portanto, diz respeito ao infinitamente pequeno teatral, a réplica, assim como ao infinitamente grande, a obra inteira. Esta torna-se então um imenso fragmento, como um mundo arrancado do mundo, significando ao mesmo tempo sua totalidade e sua incompletude.

Os fragmentos, por conseguinte, ou são homogêneos ou totalmente heterogêneos. Homogêneos, eles o são na escrita, pelo que falam ou por aquilo a que se referem. Nesse caso, provêm de um mesmo tecido. A fragmentação concerne a um setor limitado; o referente comum garante uma lógica de conjunto.

Heterogêneos, eles o são pela diversidade dos referentes, das preocupações, dos temas, e obedecem, como sugere Heiner Müller, a um princípio de decomposição. A heterogeneidade torna-se então o princípio artístico capital.

No primeiro caso, a escrita leva em conta um estado anterior idealizado, pressuposto (a carta, o discurso, a obra integral, um personagem ausente ou morto, até mesmo um tema), do qual restam vestígios, enquanto temos pelo menos uma ideia do modelo *completo*; no segundo caso, ignoramos tanto a proveniência dos fragmentos quanto aquilo que deveria ser reconstituído. O princípio ativo, mas aleatório, seria contido nos fragmentos e não no que é exterior a eles, e, a rigor, o autor não saberia sobre eles mais que qualquer outro. Não haveria *previamente* a fratura, a seleção, o despedaçamento, mas apenas trechos cuja diversidade de proveniências, enigma das origens, e a causa da junção permanecem desconhecidas.

O que há então a reconstruir, que princípio organizacional a imaginar? Nada, se a fragmentação passa a ser o princípio estético em si. As partes não são a metáfora ou a metonímia do todo. O mundo é partido, e é inútil pôr-se à procura de um efeito qualquer de quebra-cabeça ou de uma lei ordenadora. O mundo não é organizado, a obra tampouco, pois exprime a desordem, o caos, o fracasso, a impossibilidade de toda construção.

Isso resulta em ambiguidades. A primeira é a suspeita de impotência que paira sobre o autor caso ele não forneça nenhum princípio artístico de composição, nenhuma arquitetura sutilmente disfarçada. A segunda diz respeito ao status específico da obra teatral. O texto ao sabor de todas as modas, o texto informe, o texto órfão pode sempre encontrar um pai adotivo, no caso, o encenador que garimparia com tanto mais liberdade na obra que lhe é proposta na medida em que esta já se acha pré-decupada como que para seu livre uso. Contra o princípio mesmo da obra, ele pode organizá-la para o palco, ou encontrar um *uso* dos fragmentos que escape a toda preocupação de *interpretação*. Paralelamente ao fragmento, com conotações da mesma ordem, a palavra material* figura assim em títulos de espetáculos contemporâneos *Matériau Médée*, *Matériau Shakespeare* [Material Medeia, Material Shakespeare], significando o desejo dos criadores de garimpar onde bem lhes aprouver.

A obra fragmentada oferece à criação, assim como à recepção, uma liberdade

fantástica. Ela contém em si mesma seu próprio veneno, o risco do texto informe e aberto a todas as correntes de ar, esvaziado de toda substância.

DAVID LESCOT E JEAN-PIERRE RYNGAERT

Barthes, 1977; Jullien, 1892; Lescot, 1999; Sarrazac, 1981; Ryngaert, 1993 e 1994.

Gestus

A noção de *gestus* assumiu toda a sua amplitude no bojo do drama moderno com a definição que Bertolt Brecht nos forneceu: "Um conjunto de gestos, jogos de fisionomia e (o mais das vezes) declarações feitas por uma ou várias pessoas destinadas a uma ou várias outras". O *gestus*, portanto, não se limita aos "gestos" propriamente ditos, à pantomima; ele se estende à fisionomia e compreende as falas, o todo constituindo a *atitude global* de uma pessoa ou de um grupo envolvidos em relações inter-humanas. Supõe, além disso, uma escolha de elementos organizados para se tornar significantes, por exemplo a formalização dos gestos num gestual, de modo que o *gestus* vá de par com a consistência do papel desempenhado pelo ator e contribua para o fenômeno do distanciamento. No *Pequeno Organon para o teatro* Brecht esclarece que "cada *gestus* mostrado é acompanhado por um *gestus* genérico, que consiste em mostrar que mostramos". O termo não se aplica, por conseguinte, apenas ao comportamento pontual de um personagem ou de um conjunto de personagens no âmbito de uma peça de teatro (o *gestus* social), qualificando igualmente a ação da peça e a forma como ela é apresentada ao público, a relação instaurada com este último (o *gestus* fundamental). Enfim, o *gestus* não se limita à arte do ator. A música, por exemplo, pode igualmente ser gestual. Por um lado, "ela permite ao ator apresentar certos *gestus* fundamentais", sobretudo pelo viés das famosas *songs* brechtianas. Por outro, tem a capacidade de representar por si só um *gestus* social, reforçando o efeito de distanciamento e levando o espectador a assumir uma atitude de observador crítico. Em *Mãe coragem e seus filhos*, por exemplo, Brecht observa que a música (de Eisler), "graças a seu *gestus* de conselho amistoso, permite de certa forma que a voz da razão se faça ouvir".

Noção central na elaboração da dramaturgia épica (Épico*), o *gestus* operacionaliza a forma mesma do drama. Atua fundamentalmente como um princípio de descontinuidade: o personagem não é mais abordado de um ponto de vista psicologizante, suas expressões (gestos, falas…) não são mais interpretadas como a tradução de uma interioridade, de um fluxo contínuo de pensamentos e sentimentos. Ao

contrário, o comportamento do personagem é decomposto numa série de *gestus*, atitudes fundamentais que correspondem cada uma a uma situação particular e se sucedem às vezes abruptamente. Por exemplo, em *Mãe coragem e seus filhos*, Brecht apresenta uma Anna Fierling comerciante, que procura tirar proveito da guerra e chega a utilizar os filhos para seus negócios, a ponto de perder um deles, Petit Suisse, cuja ração ela tenta barganhar; entretanto, essa mesma "Mãe coragem" também é capaz, no fim do sexto quadro, de amaldiçoar a guerra e os soldados que desfiguraram sua filha. O ator "cita" o personagem em vez de encarná-lo, não hesitando em apontar suas contradições. Assim, a descontinuidade da forma dramática não se reduz à descontinuidade da ação* ou do personagem*: ela é igualmente engendrada por essa reflexividade de um teatro que instaura espaços para o comentário*. Nesse sentido, "o ator deve poder espacejar seus gestos como um tipógrafo [espaceja] suas palavras" (Benjamin). O *gestus* faz-se acompanhar por uma fábula que exibe suas suturas, pela designação do teatro como teatro. Apresenta ao mesmo tempo o cenário e seu avesso, como uma espécie de livro aberto ao mundo e ao público.

O teatro fundado no *gestus* caracteriza-se assim por sua extrema transparência: de um lado, dá a ler o corpo do ator, a fala, a cena por inteiro, cujos materiais* são organizados a fim de produzir sentido, e, de outro, dá a ver as coxias dessa construção, superexpondo o teatro para trazer à tona sua teatralidade*. Ora, essa legibilidade do *gestus* volta a ser questionada nos dias de hoje. Um autor dramático considerado "pós-brechtiano" como Heiner Müller critica a fábula brechtiana e prefere trabalhar a opacidade do signo, não hesitando em provocar um choque quase físico no espectador e a submergi-lo em uma explosão de imagens (que às vezes são de intensa violência), antes (ou no lugar) de engajar o mencionado espectador numa reflexão racional. Diante das interrogações sobre a validade do Iluminismo e ante o fracasso das "grandes narrativas" (Jean-François Lyotard), renunciaríamos agora à clareza do sentido que o *gestus* pode propor. Além disso, este último voltaria a ser questionado pelo teatro que se situa na órbita de um Artaud ou de um Grotowski – esse teatro que Pasolini chama de "teatro do gesto e do grito" –, para o qual a linguagem dos gestos não deve ser uma construção inteligível, mas sim uma produção do corpo, uma manifestação de sua energia, sem passar necessariamente por uma racionalização discursiva: insistiríamos, por exemplo, mais na "presença" do corpo do ator, em vez de ver nele um suporte de signos.

Se o *gestus* sofre hoje o mesmo questionamento que o teatro épico ao qual está ligado, nem por isso essa noção deixou de permitir observar a cena teatral sob um novo

ângulo. Propondo uma mediação entre as ideias de "caráter" e "ação", o *gestus* oferece um ponto de vista global sobre o texto ou a representação, em vez de dissecá-la em diferentes sistemas de signos: som, luz, fala etc. Podemos nos perguntar se não seria interessante reavaliar esse sentido.

FLORENCE BAILLET E CATHERINE NAUGRETTE

Benjamin, 1969; Brecht, 1972-1979; Naugrette, 2000; Pavis, 2000.

Íntimo

O advento do íntimo no teatro parece um golpe de força. O drama absoluto, segundo Szondi, é efetivamente "pura relação", e o homem dentro dele evolui "no mundo dos outros". Ora, o íntimo é definido como o superlativo do "dentro", o interior do interior, o nível mais profundo do eu, quer se trate de alcançá-lo pessoalmente ou abrir seu acesso a outro (uma relação íntima).

O discurso na primeira pessoa é a forma por excelência do íntimo: diário íntimo, relato pessoal, confissão, correspondência. No drama, ao contrário, a representação do homem na sociedade, e em ação*, supõe relegar às margens toda expressão não motivada pela interioridade.

Contudo, a tentação do íntimo atormenta o drama desde suas origens: seria obviamente ocioso apontar a oscilação perpétua, no teatro shakespeariano, entre a representação do mundo e das forças que o atravessam e a dos sujeitos – por sua vez perpassados pelo mundo e suas pulsões –, e seria tentador exprimir-se e pensar-se a partir do interior, o mundo e o sujeito espelhando-se, segundo o princípio barroco da analogia; o príncipe de Homburg alcança o nível profundo das pulsões liberadas pelo estado de sonho, mas esse parêntese íntimo permanece ligado à ação: sonhando, ele não escuta as ordens que lhe são dirigidas, e essa negligência se revelará decisiva. Outro personagem cuja fala, isolada do diálogo, pertence ao âmbito do íntimo, Woyzeck demonstra sua incapacidade em ligar entre si os fragmentos* de seu eu, e de seu eu no mundo, mas seu discurso é de certa forma justificado pela observação clínica de que ele é objeto. A presença do íntimo em Kleist e Büchner, mas poderíamos citar igualmente Musset, manifesta-se num modo menor, na filigrana dos acontecimentos e discursos que derivam da esfera intersubjetiva.

Existe uma certidão de nascimento do teatro íntimo, uma legitimação do "interior do interior" como objeto de representação que não necessita mais do pretexto de um drama

desenrolando-se principalmente na esfera intersubjetiva; é a criação do "Teatro íntimo" por Strindberg, em 1907. O teatro íntimo é representado numa tensão fecunda entre o eu e o mundo, entre o eu dramático e o eu épico*, cujas modalidades tão diversas foram caracterizadas e postas em perspectiva no ensaio de Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, que baliza o itinerário do teatro íntimo desde sua intuição diderotiana até suas formas contemporâneas. No teatro contemporâneo, a tensão entre o eu e o mundo, característica do teatro íntimo, explora formas extremas: a da falência do mundo, em que a voz do sujeito continua identificável fazendo-se ouvir num mundo desertado ou destruído (de Beckett a Gregory Motton e ao último Bond); e aquela, simétrica, da falência do eu. A partir do que Jean-Pierre Sarrazac chamou de *eu errante*, desenvolve-se um teatro de vozes supra ou infrapessoais, em que "isso" fala do mais profundo, no íntimo, sem que essas vozes sejam sujeitos identificáveis num mundo determinado. Esse é o caso de certas peças de Bernard-Marie Koltès ou ainda do teatro de Sarah Kane, no qual o mundo aparece mais como horizonte mítico da fala do que como universo de referência.

Longe de significar a fuga do personagem para fora do mundo, seu retraimento num casulo intimista, o teatro íntimo abrirá o campo para o desnudamento, na fala e nos silêncios que a esburacam, do mais recôndito, do não dito, do irrepresentável, quer se trate do eu psíquico, de seu discurso interior e de sua rememoração (de Strindberg a Bernhard), ou dos alicerces implícitos das relações íntimas, familiares ou conjugais (na esteira de Tchekhov ou O'Neill), todos territórios igualmente investidos pela psicanálise. A invenção desta última coloca em questão a ideia de um acesso fácil, por introspecção, confissão ou confidência, ao nível mais profundo do sujeito. Contudo, se admitirmos a ideia de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, a forma dramática poderia ter vocação para mimetizar o fluxo linguageiro do inconsciente, como atestam, por exemplo, os textos dramáticos e não dramáticos de Jon Fosse.

O íntimo no teatro é, por fim, um paradoxo para a representação: como dar a ver o interior na cena, que espaço deixará penetrar o olhar sobre o tablado, dentro da casa, no interior dos pensamentos, ou ainda do inconsciente de um sujeito? O "Teatro íntimo" de Strindberg, onde "Nós poderemos, *en petit comité*,/ Dar vazão ao transbordamento de nosso corações", surge, significativamente, no fechamento de um século que, segundo Walter Benjamin, "procurou mais que qualquer outro a habitação, […] considerou o apartamento como um estojo para o homem". O século XX terá assim explorado, aprofundado, variado a prática do íntimo na cena: os interiores de Antoine, o Hensingor de Craig inteiramente filtrado pelo olhar crítico de Hamlet, o trabalho

radical de Claude Régy sobre a relação do espectador com o teatro, que evita os escolhos do intimismo e da familiaridade, ou o de Matthias Langhoff para preservar a aspiração cósmica do "Teatro íntimo", são outras tantas formas dadas ao programa sonhado por Strindberg.

CATHERINE TREILHOU-BALAUDÉ

Benjamin, 1989; Régy, 1991; Sarrazac, 1989 e 1995; Strindberg, 1986; Szondi, 1983.

Ironia/ Humorismo/ Grotesco

A ironia, o humorismo e o grotesco são três noções ligadas à comicidade, mas a uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquieta e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo. O teatro que recorreu a isso é atravessado por tensões que não se apaziguam com um *happy end* a marcar o desfecho do conflito*. Por conseguinte, as peças de caráter irônico, humorístico ou grotesco terminam teatralmente de forma brusca, num ponto de interrogação, dando uma impressão de inacabamento ou desagregação da forma dramática tradicional fundada numa progressão linear. Vítima desse "princípio de incerteza", ela explode, e a harmonia da peça benfeita passa a ser uma mera recordação.

No caso da ironia, uma suspeita introduz-se no seio de uma linguagem que sugere o contrário do que parece dizer. Supõe assim um segundo grau, que leva o espectador a desmontar o sentido primordial, ainda que essa desconstrução não seja explícita no seio da obra irônica. Segundo Michel Vinaver, a ironia permite manter uma referência ao mesmo tempo que sugere sua incongruência, no seio de um universo aparentemente fadado ao descontínuo desde o desmoronamento das grandes estruturas atribuidoras de sentido: ela seria inclusive o único modo possível de referenciamento "quando ainda há relação mas já existe defasagem entre os dois objetos". Por exemplo, em sua peça *Ifigênia Hotel*, a ascensão do protagonista Alain é artificiosamente relacionada com a lenda micênica e com o dia 13 de maio de 1958. Alain não é e, no entanto, é Zeus e De Gaulle, a identificação é sugerida, mas não cria ilusão, e o público não se engana quanto a isso: ao espectador lúcido corresponde uma obra teatral translúcida, denunciando-se como teatro. Graças às "articulações irônicas" múltiplas e imprevistas, um aspecto de continuidade pode, entretanto, subsistir.

No humor, ao contrário, toda coerência é de saída banida em razão das rupturas engendradas no seio da obra dramática pela reflexão, o movimento de interrogação

explícito do drama sobre ele mesmo. Segundo Luigi Pirandello, o humor define-se como "sentimento do contrário" e constitui nesse sentido uma superação da ironia. Com efeito, em *Seis personagens à procura de um autor*, ele não se contenta com uma irônica "consciência da irrealidade desse mundo imaginário", descrevendo igualmente "os efeitos do encantamento […] rompido" através dos seis esboços de personagens*, que procuram em vão ter acesso ao status de personagens de um drama a ser representado e permanecem como que pendurados no vazio. A reflexão sobre o drama inscreve-se assim na própria peça. Ora, Pirandello constata que "essa reflexão insinua-se em toda parte e insiste em tudo decompor". Ela suscita digressões e comentários* que são outras tantas brechas no fechamento da forma dramática, perturbam sua harmonia e dão origem a contrastes que desorientam o espectador, ao mesmo tempo provocando o riso, fenômeno que Pirandello qualifica de humorismo.

O grotesco também suscita a desorientação do espectador, confrontado com uma ausência de referências que lhe permitiriam "classificar" esse fenômeno. Este é então o mais das vezes definido por seu caráter híbrido: ele corresponderia a uma oscilação entre trágico e cômico, entre proliferação e redução. Nesse sentido, é significativo o fato de Hegel condenar em sua *Estética* "a imaginação grotesca" como uma distorção da forma clássica, que "expulsa as formas particulares para fora das fronteiras precisas de sua qualidade própria […] e não exprime a tendência à conciliação dos contrários senão sob a forma de uma impossibilidade de conciliação". Ali onde a ironia sugere o contrário, o humorismo o evidencia e o grotesco atesta uma impossível conciliação. Dessa forma, o grotesco participa da entrada em crise do drama em todas as suas dimensões: em *Ubu rei*, de Alfred Jarry, a deformação, o exagero e o inchamento tomam conta tanto da linguagem quanto do corpo dos personagens, por sinal, sem densidade psicológica, reduzidos ao estado de marionetes. A realidade, assim distanciada, revela-se destituída de certezas, de sentido, não podendo, por conseguinte, ser fixada definitivamente numa forma.

Numa época em que se proclama o "fim das grandes narrativas", o grotesco então invade a cena teatral. Com efeito, nesse teatro que comenta ao mesmo tempo que (se) elabora, não apenas a ingenuidade tornou-se impossível, como a escrita teatral parece cada vez mais desistir das "articulações", sejam elas irônicas ou não, e busca, ao contrário, acentuar os contrastes: o autor contemporâneo Gregory Motton, por exemplo, transforma um quitandeiro em Gêngis Khan, em *Gato e rato*, e isso sem transição nem preocupação com a verossimilhança. Observemos que a crítica qualifica sua obra de "híbrida", uma vez que Motton se recusa a confiná-la numa noção, quer se trate de

ironia, humor ou grotesco.

FLORENCE BAILLET E CLÉMENCE BOUZITAT

Bakhtin, 1982; Iehl, 1997; Pirandello, 1988; Vinaver, 1982.

Jogo de sonho

É em referência a *O sonho – Ett Drömspell*: literalmente "jogo de sonho" – de Strindberg (1901) – que podemos remontar essa forma teatral. Entretanto, em seu "Memento" sobre a peça, o dramaturgo atribui igualmente essa denominação a uma obra anterior, que marca seu retorno ao teatro após a crise de *Inferno*: *Rumo a Damasco* I e II (haverá três) de 1898. Podemos igualmente nos perguntar se a peça de Hauptmann intitulada *L'Assomption de Hannele Mattern* [A assunção de Hannele Mattern] (1893), designada como "drama de sonho", espécie de colagem de naturalismo e *féerie*, não inspirou Strindberg.

O dramaturgo sueco, que escreve várias *féeries*, entre elas *A viagem de Pedro, o afortunado* e *Cisne branco*, mistura também, em seus "jogos de sonho", o maravilhoso, o onírico e o simbólico com uma dramaturgia resolutamente do cotidiano. A favor do que o autor chama por sua vez de "supranaturalismo", os personagens transformam-se em "semifantasmas", segundo a expressão de Adamov: eles discutem, brigam, exercem uma profissão, calculam sua miséria e seus projetos e, ao mesmo tempo, correspondem-se por telepatia, veem o futuro, possuem um dom da ubiquidade, envelhecendo e depois rejuvenescendo a olhos vistos…

Numa carta, Strindberg contava a seus filhos que acabava, com *O sonho*, de inventar um "novo gênero", "gênero fantástico e brilhante como *Pedro, o afortunado*, mas desenrolando-se em nossos dias e repousando sobre uma realidade". Mas trata-se realmente de um "gênero" – o que suporia o estabelecimento de um mínimo de cânones, bem como de um "horizonte de expectativas" – ou de uma forma híbrida, quase monstruosa, uma espécie de oximoro moral em que fazem ponte "sonho" e "naturalismo" ("sonho naturalista", era assim que seu autor gostava de qualificar *O sonho*)? A questão se coloca a partir do momento em que constatamos que o jogo de sonho se perpetua – de Strindberg a Adamov (*Si l'été revenait* [Se o verão voltar]) ou Pasolini (*Calderón*), passando por Molnár (*Liliom*), Pirandello (*Sonho*, (*mas talvez não*) e Brecht (*As visões de Simone Machard*) – não cessando de driblar todo pertencimento genérico.

"Gênero", não propriamente, mas exemplo-tipo do que chamamos aqui de um desvio* – uma forma desvio, a exemplo da peça-parábola* –, o jogo de sonho diverge e se pluraliza: pode assim desbravar, com Strindberg, os caminhos desse "sonambulismo dionisíaco" de que falará Deleuze a respeito do insone Kafka, com o Pirandello de (*Sonho*, (*mas talvez não*)), os da análise freudiana do sonho, com Brecht, os do sonho desperto e da "utopia concreta" segundo Ernst Bloch. Trans-histórico, o jogo de sonho é tão pouco um "gênero" que às vezes se combina com outras formas, outros modos de desvio: com a parábola* em *As visões de Simone Machard*, com o *Stationendrama* ["drama de estações"] em *Rumo a Damasco*, com o conto de fadas, a parábola, o drama naturalista – e simbolista – em *O sonho*…

O certo é que graças ao jogo de sonho strindberguiano a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base. Toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico*. Por isso entendemos que ela nos dá acesso – com um contraponto mais ou menos desenvolvido sobre o meio, a realidade – à visão do protagonista, e até à do autor. "Nesse drama onírico", escreve Strindberg a respeito de *O sonho*, "o autor procurou imitar a forma incoerente, aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil […]. Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam e condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é a do sonhador".

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Adamov, 1955; Bloch, 1991; Deleuze, 1993; Martin, J., 1998; Sarrazac, 1989 e 2004; Strindberg, 1964.

Literalidade

Contra um teatro cujo desafio estético era *representar* o real, o princípio de literalidade afirma a *presença*, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Em 1926, Artaud propõe romper com o princípio de analogia, que, da mimese* aristotélica ao realismo* do século XIX, regia à representação teatral: "Os objetos, acessórios, os próprios cenários que irão figurar no palco deverão ser compreendidos num sentido imediato, sem transposição; deverão ser tomados não pelo que representam, mas pelo que são na realidade". Tal escolha, a do sensível contra o símbolo, da superfície contra a profundidade, do corpo contra a alma, tornou-se uma questão relevante para o teatro dos anos 1950. Adamov, por exemplo, explica que "tentou fazer com que a manifestação [do] conteúdo [de suas peças]

coincidisse literalmente, concretamente, corporalmente com o próprio conteúdo". Esse projeto estético junta-se ao que Barthes chama de "literalidade ofuscante" da obra de Robbe-Grillet, a de um romance em ruptura com o primado da interioridade sobre as aparências. Dessa forma, Barthes descreve o fliperama de *O ping-pong*, verdadeiro protagonista da peça, como um "objeto literal", cuja função dramatúrgica e cênica não é simbolizar, mas estar presente, e, pelo jogo dessa simples presença, produzir ação* e situações. Através desse "objeto literal" opera-se o advento de um teatro inteiramente consagrado ao presente da representação e do acontecimento cênico. Mas, tanto para Barthes como para Dort, é apenas em Brecht que a revolução esboçada pelos escritores próximos ao *nouveau roman* encontra seu desfecho: integrando o político ao partido da literalidade, a dramaturgia brechtiana nos convida a compreender, escreve Barthes, que é na "acentuação mesma de sua materialidade" que o teatro pode atingir seus fins críticos. Com isso, o princípio de literalidade participa do efeito de distanciamento: em seu favor, a presença cênica dos objetos e criaturas, desgastada e banalizada por tantas representações, recupera sua força arcaica e enigmática. Portanto, a exigência de literalidade vem selar o pacto de um teatro refundado sobre a teatralidade*, um teatro em que o sentido não é mais global, mas local e fragmentário. À "decepção" do sentido, que Barthes lia em Kafka e no *nouveau roman*, sucede, sob a influência do teatro épico, a "suspensão" fundada numa nova abordagem do destinatário da obra. A pura presença teatral é o que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo na opacidade em relação a si mesmo, que o dá a ver e a decifrar sem esperança de jamais levar a cabo tal deciframento.

HÉLÈNE KUNTZ E JEAN-PIERRE SARRAZAC

Barthes, 1994; Sarrazac, 2000a.

Material

O surgimento da noção de material no teatro moderno decorre num primeiro momento da crise da mimese*, bem como da reavaliação das dramaturgias tradicionais, do tipo aristotélico ou neoaristotélico. No que se refere à sua introdução mais recente no discurso sobre a escrita dramática, ela nasce da formulação de um teatro pós-moderno, que não apenas volta a questionar a representação do real enquanto unívoco e sem desvio*, como postula, para além do sentido e da interpretação, uma desconstrução do drama.

O termo surgiu a princípio para designar a materialidade significante dos diferentes elementos cênicos da representação. Na definição de Patrice Pavis, "materiais cênicos" são "signos utilizados pela representação em sua dimensão de significante, a saber em sua materialidade (pintura, arquitetura, música, enunciação do texto). Desempenham o papel de materiais os objetos e formas veiculados pelo palco, mas também o corpo dos atores, a luz, o som e o texto dito ou declamado". No teatro brechtiano, o material relaciona-se precisamente com a concretude das coisas (objetos, corpos ou falas), e é carregado ou pode ser carregado de um conteúdo semântico: que conta uma história. Como mostra Roland Barthes a propósito de *Mãe coragem* (em sua análise sobre "Les Maladies du costume de théâtre"["Os males do figurino do teatro"], há em Brecht uma verdadeira estética do material que acompanha uma concepção semiótica do teatro: "É na tessitura mesma dos objetos (e não em sua representação plana) que se encontra a verdadeira história dos homens". A ideia de guerra interminável é significativa pelo "cinza dos estuques, o desgaste dos panos, a pobreza, densa, obstinada, dos vimes, cordames e madeiras". Em suma, "o bom figurino do teatro deve ser suficientemente material para significar e suficientemente transparente para não constituir seus signos em parasitas […] ele precisa ser ao mesmo tempo material e transparente: devemos vê-lo e não olhá-lo". Falar de material remete, por outro lado, em Brecht, ao artesanato. A noção participa de uma vontade de se desvencilhar de uma concepção idealista da arte para colocar o artista ao lado do artesão ou do engenheiro. Nesse sentido, em *A compra do latão*: *1939-1955*, Brecht enfatiza o "valor de material" de uma obra de arte.

Mais que os objetos cênicos concretos, a noção de material designa atualmente o próprio texto, ou os textos que entram na composição de um espetáculo. Nesse aspecto, o material remete a um texto teatral moderno, despedaçado, desconstruído, que caberia ao autor-rapsodo*, como em seguida ao encenador/ diretor, costurar os pedaços, no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária. Com o requestionamento do textocentrismo, e com a rejeição do "belo animal" aristotélico, é o próprio texto que passa a ser visto como material, ou como fonte compósita de materiais. Quer se trate dos espetáculos de Robert Wilson, que aborda os textos que encena como materiais da mesma forma que a luz, o som ou os gestos, das encenações de Matthias Langhoff, que considera os textos como materiais de ponto de partida, ou ainda das peças de Heiner Müller ou Didier-Georges Gabily, que compõem seus textos a partir de materiais literários e mitos transmitidos pelo tempo, para propô-los em seguida ao leitor ou ao encenador como outros tantos materiais – pensemos no texto de Heiner Müller intitulado: *Medeamaterial* –, o material é operacionalizado no bojo de uma forma

polifônica, aberta, na qual o sentido é suspenso, plural, e sempre a construir. A materialidade assim inferida pela noção relacionada ao texto teatral é então a da própria linguagem, como também mostraria o teatro de Valère Novarina, esforçando-se para "desrepresentar" e constituir uma espécie de "física" da linguagem a partir da "matéria verbal": "No palco, sobre a mesa de cirurgia do palco, devemos colocar a linguagem em movimento e mostrar a fala saindo das palavras. Fazer o pensamento literalmente atravessar o ar, incandescer a linguagem. Mostrá-la material. O ar e a linguagem: mostrar seu cruzamento combustivo. Abrir as palavras como frutas, abrir sua carne irrigada, atravessada, esvaziada, flechada por sopros".

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que "conta", que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Essa evolução pode ser relacionada com toda uma corrente filosófica. Com Derrida, por exemplo, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou então com Foucault, que defende a entrada do acaso, do descontínuo, da materialidade no pensamento. Essa estética do material desemboca assim em outra concepção da teatralidade, não mais como representação, mas apresentação, *mise en présence*: "A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O desafio estético se desloca: não se trata mais de encenar o real, mas de colocar em presença, confrontar, os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a especificidade do teatro" (Jean-Pierre Sarrazac).

FLORENCE BAILLET E CATHERINE NAUGRETTE

Barthes, 1964; Brecht, 2000; Pavis, 1996; Sarrazac, 2000a.

Metadrama

A escrita de *Seis personagens à procura do autor* é regida pelo gesto mais paradoxal que um dramaturgo poderia realizar: a recusa de seus personagens. "Por quê", escreve

Pirandello em seu prefácio, "não representar esse caso inédito de um autor que se recusa a dar vida a alguns de seus personagens, nascidos vivos em sua imaginação, e o caso desses personagens que, agora cheios de vida, não se resignam a permanecer excluídos do mundo da arte?"

Negando-se a aceitar seus personagens e exaltando ao mesmo tempo seu espírito de resistência, o escritor siciliano trata o drama por *preterição*: "fingir não querer dizer o que em outro lugar dissemos muito claramente". O drama recusado desemboca num drama reinventado, revigorado. Embora Pirandello esclareça, em forma de paradoxo e de "humorismo" (Ironia*), que não é o drama que será em absoluto representado, mas sim a "comédia" da recusa desse drama. Através de todos os seus experimentos, cujo protocolo será retomado por incontáveis autores manejando o "pirandellismo" com maior ou menor felicidade, o autor dos *Seis personagens*… cria uma forma dramática segunda, o metadrama: um drama sobre outro drama. O conflito interindividual vivido pelos seis personagens não é representado em seu caráter primeiro, *primário*; para tornar-se representável na óptica pirandelliana – isto é, de certa maneira, impossível de representar –, o drama deve primeiro difratar-se através da consciência individual monodramática* de cada um dos seis personagens.

Será este o verdadeiro sentido da noção segundo a qual a dramaturgia de Pirandello começa no ponto onde se detém o sujeito verista *à la* Verga? Um parasitismo, uma dramaturgia de tipo *secundário*, cujo procedimento de teatro dentro do teatro não passa de uma modalidade entre outras. Em *Vestir os nus* do mesmo Pirandello – em que o drama de Ercília e seus antagonistas é igualmente recusado no modo objetivo, o de um confronto direto, no presente, entre os personagens, para ser em seguida aceito no modo subjetivo –, são as postergações do professor Ludovico Nota, "protetor" de Ercília, que propiciam a passagem do drama-objeto ao metadrama… E se remontarmos à virada do século e a um dramaturgo como Maeterlinck, percebemos que a recusa do drama primeiro e o regime do metadrama já estão patentes em suas peças breves… O que acontece em *Interior*? Nada. Nada, exceto a dilação do drama dessa família (nós só o percebemos através de uma janela) que acaba de perder um de seus membros, um filho, e que não sabe ainda, enquanto na porta da casa o Forasteiro e o Velho, portadores da funesta notícia, parecem querer ganhar tempo.

Interior, *Seis personagens*… e inúmeras outras peças do século XX possuem a mesma estrutura dramática, a do metadrama: cisão do microcosmo dramático, distância irredutível entre dois grupos de personagens – de um lado a família que destila um drama, do outro a comunidade, aldeã ou de gente de teatro, pouco importa, que tem

como função interpretar o drama, constituir-se testemunha dele, mensageiro, comentador. O metadrama é uma das respostas possíveis a esse divórcio entre a dimensão objetiva e a dimensão subjetiva da forma dramática que Peter Szondi considera justamente o elemento desencadeador da crise do drama. O drama deixa de ser o "acontecimento interpessoal no presente" que era na concepção aristotélico-hegeliana; não pode mais ser senão a constatação, numa segunda esfera, de que um drama aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer. Nesse sentido, os dramas de temas contemporâneos de Ibsen – *Espectros*, *O pato selvagem* etc. – talvez sejam os primeiros metadramas, cuja "ação*" consiste integralmente na emergência de um passado deletério ou de um passado fatal, que subitamente vem assustar e empurrar para a catástrofe* um presente que parecia sossegado, até mesmo estagnado.

Muito influenciado pela dramaturgia da virada do século – Ibsen e Strindberg –, e sem dúvida também pela de Pirandello, Sartre escolheu, pelo menos em duas ocasiões, a retórica do metadrama. Em sua última peça, *Os sequestrados de Altona*, o protagonista, Frantz von Gerlach, um veterano da Wehrmacht que durante a Segunda Guerra Mundial foi torturador, vive recluso em seu quarto e emparedado em sua culpa, tal como o John Gabriel Borkman de Ibsen, até o dia em que alguns pequenos incidentes domésticos virão precipitar seu fim trágico. Quanto a *Entre quatro paredes*, certamente a peça mais bem realizada do autor, aquela em que dramaturgia e substância filosófica casam melhor, vemos os três diferentes *dramas anteriores* dos três personagens principais, os que os levaram à morte, servirem de certa forma de combustível para o drama existencial, o drama parábola – "um outro me domina" –, promovido por seu implausível encontro.

Em Sartre, como em Ibsen ou Pirandello, o metadrama constitui o epílogo de um drama (ou de um romance) anterior não escrito. Ele poderia ser qualificado de "sobredrama", no sentido de "luta final", de "tragédia de uma vida inteira", que o expressionista Yvan Goll conferia ao vocábulo. Quintessência dramática, conflito distanciado, comentário* de um drama mais do que drama vivido, o metadrama acarreta uma profunda mutação na estrutura do personagem: do tradicional personagem dinâmico, passamos a um personagem passivo e espectador de si mesmo, de sua própria existência considerada morta. Dramaturgia da retrospecção* e da revivescência – em virtude disso exposta à crítica de um Lukács, pronto a denunciar toda escrita teatral que se afaste da síntese do movimento da vida –, o metadrama parece onipresente nas dramaturgias modernas e contemporâneas. De Ibsen e Strindberg a

Genet, Beckett ou Thomas Bernhard.

Convém, no entanto, não esquecer que, embora constitua para esses grandes dramaturgos uma maneira de problematizar a forma dramática e abri-la a um questionamento agudo sobre nossa presença no mundo, o metadrama proliferante pode também significar – sobretudo através da exploração *ad nauseam* do procedimento do teatro dentro do teatro – uma simples facilidade: cortina de fumaça de um pretenso segundo grau que dissimularia a ausência de toda base dramática e dramatúrgica sólida.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Dort, 1986; Lukács, 1975; Pirandello, 1968; Sarazac, 1981 e 1995.

Mimese (crise da)

O problema da representação em arte origina-se no século XX de uma crise da mimese, ou seja, um novo questionamento da relação mimética da obra artística com o real. A mimese, que vem do verbo grego *mimeisthai*, "imitar", designa com efeito a imitação da realidade, isto é, o mecanismo recorrente segundo o qual a ficção artística estrutura-se há mais de dois milênios. A relação mimética decerto não constitui o único tipo de relação com o real posto em jogo pela produção da "obra de arte", como a denomina Gérard Genette. Entretanto, na tradição da arte ocidental, a noção de representação permanece profundamente ligada ao termo mimese, particularmente no que se refere ao teatro.

Desde Platão, a questão da arte dramática é colocada tendo a mimese como referência. Mais que isso, é a concepção mimética da relação artística que justifica a condenação do teatro. Com efeito, para Platão o teatro é uma arte totalmente produzida sob o signo da imitação. Como tal, situa-se numa relação de terceiro grau com o real (com a essência das coisas): por conseguinte, é falsa, mentirosa, enganadora. Portanto, a mimese acha-se ao mesmo tempo na origem do drama e de sua condenação em Platão e, posteriormente, em todos os que rejeitam o teatro em nome da metafísica ou da moralidade, de Santo Agostinho a Rousseau. Reabilitada por Aristóteles, que na *Poética* coloca o teatro assim como as outras artes do discurso num funcionamento mimético positivo e criador, a mimese afirma-se como o determinante primordial da estética teatral. Considerando que o teatro e o pensamento do teatro não cessaram de se construir e posicionar até o século XX com relação à poética aristotélica, a arte dramática define-se amplamente como uma prática em sua totalidade regida por essa

categoria. *Mímèsis* nos gregos, *imitatio* para os latinos, *mimese* clássica (Bela Natureza) no século XVIII, ilusão mimética (Natureza Verdadeira) no Século das Luzes, quaisquer que sejam a terminologia ou a evolução da noção, parece de fato que o conceito mimético atravessa de ponta a ponta a tradição ocidental do teatro, antes de vir a ser questionado pela modernidade.

Após o auge do ilusionismo e da imitação do verdadeiro através do realismo diderotiano e das dramaturgias naturalistas, as estéticas do século XX rejeitam a ideia de uma relação mimética com o mundo. Nietzsche, com *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* em 1872, é o primeiro a incluir entre as urgências artísticas modernas a contestação da mimese e a reformulação radical da estética teatral. A mimese é associada por Nietzsche à dialética socrática, dirigida à inteligência e incompatível com a embriaguez dionisíaca que resulta no coro do trágico. O teatro que o filósofo tem em vista – e a cujas primícias por algum tempo ele assistirá em Wagner antes de romper com o compositor – privilegia a força criadora da música, não mimética, em detrimento da ordem do *logos*. Uma das articulações essenciais do que virá a ser a crise da mimese é assim trazida à luz: a arte (como a vida) tem como obrigação ser criativa, não podendo limitar-se a um prazer de imitação. Em outros termos, o verdadeiro poder do teatro não deriva da mimese. A radicalidade de tal afirmação deve ser posta em perspectiva: aqui, Nietzsche constata a profunda desestabilização do real que afeta a consciência europeia da época. O retorno de Dioniso efetua-se sobre os escombros de um realismo ultrapassado pelas vicissitudes do mundo moderno; se ele denuncia o caráter mentiroso da composição apolínea à qual tende a mimese, talvez seja porque tal composição cria problemas num mundo ao qual a própria inteligibilidade se furta. De um ponto de vista histórico, a crise da mimese não pode ser compreendida sem esse pano de fundo ideológico que privilegia o desmoronamento do real e a confusão dos limites entre o eu e o mundo. Assim, a pluralidade das formas assumida por essa crise no teatro corresponde à pluralidade dos questionamentos que visam a "devolver ao palco uma função eficaz no mundo tal como ele se tornou" (Robert Abirached).

Podemos detectar duas direções importantes assumidas por essas formas e questionamentos no século XX: uma tende a emancipar a cena do real, ou afirmar sua autarquia, levando assim a ruptura do teatro com a mimese à sua consumação; a outra é construída sobre uma crise permanente da mimese e tenta encontrar os instrumentos de uma nova abordagem do real, infinitamente mais móvel e crítica. Em ambos os casos, é sem dúvida Artaud e depois Brecht que questionam com mais veemência a relação

mimética do teatro com o real.

Antonin Artaud, precedido nesse ponto pelos simbolistas e particularmente por Mallarmé, ataca a noção de representação enquanto produção de uma ficção cuja validade seja tributária do real. É para um teatro metafísico, um teatro do mito, que tende a empreitada da revolução estética encetada por Artaud. Recusando-se a atribuir ao teatro a tarefa de produzir semelhança com o mundo, ele tenta romper com a linguagem, superar as palavras a fim de revelar um mais-além do real. Enquanto, na concepção mallarmaica, a estrutura de duplicação mimética não é completamente evacuada – a "mímica" é antes tratada como uma forma pura na qual o corpo do ator "mimetiza o nada", tornando-se, "se é que se pode dizer, um duplo que não duplica nenhum simples" (Jacques Derrida) – em Artaud, a linguagem desdobrada no espaço vê-se alforriada de toda visada mimética. Pura poesia objetiva na base de humor, criação absoluta, experiência extrema e dissociada, o teatro afirma-se não como um duplo da vida, mas como a vida mesma, a "vida de verdade". Com isso, os experimentos e pesquisas de Mallarmé e Artaud, aos quais poderíamos acrescentar os de Craig ou de Appia, não apenas engendram a crise da mimese, como tentam romper radicalmente com toda a história do teatro ocidental. Entretanto, apesar de sua influência e irradiação no século XX, eles buscam antes desenhar o horizonte utópico de uma liquidação da mimese do que liquidá-la efetivamente.

Com Pirandello, ao contrário, a crise da mimese instala-se no âmago da escrita dramática, na qual opera uma desestabilização que induz a novas formas, particularmente a do metadrama*. Invertendo os termos da problemática da mimese, Pirandello empenha-se em mostrar que o próprio real é ilusório, e que em virtude disso nenhuma forma artística poderia fixá-lo. O humorismo (Ironia*), consciência móvel da inadequação entre real e forma, opera no cerne de suas peças, condenando-as, como *Seis personagens à procura de um autor*, à interrupção metadramática e ao comentário* contraditório. As construções que até então haviam regido a mimese teatral, e muito particularmente a estrutura do personagem*, são assim submetidas a uma crítica radical que, longe de tornar o teatro impossível, constitui a partir desse momento seu motor essencial.

Em Brecht, enfim, trata-se menos de terminar com a mimese do que fraturá-la, torná-la incompleta, parcial, desorientadora, insólita, em suma, distanciada. No teatro épico, não apenas a reprodução do real passa a ser estruturada por saltos, sob a forma de uma montagem e segundo um desenrolar sinuoso, não apenas ela é narração e argumentação, como obedece ao princípio fundamental da separação dos elementos. Trata-se de

exprimir o mundo, sob uma forma compósita, que não reconstitui mas sugere, por meio de técnicas de ruptura e defasagem permanentes. Ao contrário de uma mimese unívoca e unificada do real, o teatro épico põe assim em jogo uma dramaturgia do salto, da fissura: do abrupto. Se o princípio da separação dos elementos engendra um trabalho sobre o descontínuo e o disjunto, ele leva também ao choque, à colisão, a fim de provocar no espectador o espanto que permite desestabilizá-lo em sua consciência de si e do mundo. "A arte de mostrar o mundo de tal maneira que o homem possa dominá-lo" repousa então efetivamente na desestruturação da mimese. É "esse confronto tácito de uma consciência (vivendo no modo dialético-dramático sua própria situação e julgando o mundo inteiro movido por suas próprias molas) e de uma realidade, indiferente, alheia a essa pretensa dialética – e aparentemente não dialética –, que permite a crítica imanente das ilusões da consciência" (Althusser).

Por outro lado, redescobrimos hoje o equívoco de um conceito longamente considerado unívoco. Jean Lallot e Roselyne Dupont-Roc optam assim por traduzir o termo mimese em Aristóteles por *representação* e não por *imitação* para mostrar, dizem eles, que Aristóteles, entre outras distâncias que toma em relação a Platão, "desloca o conceito", que sofre então uma metamorfose e uma ampliação semânticas. Ou, como escreve Philippe Lacoue-Labarthe: "Para os gregos mimese designava, ainda que de maneira obscura, a essência da relação que liga necessariamente a *physis* à *techné*, ou que impõe a *techné* à *physis*. Mimese era um conceito 'ontológico'. Exprimia a representação não no sentido da reprodução ou da objetivação, mas no sentido de 'tornar presente' […] Talvez seja esse sentido sepultado ou até mesmo jamais efetivamente produzido às claras que alguns, entre os Modernos, descobriram, tocando assim numa das bases mais firmes do edifício metafísico". Em outras palavras, o que designa a crise da mimese contemporânea seria na verdade mais um novo questionamento da imitação no sentido platônico do termo do que da representação no sentido aristotélico. Da mesma forma, a condenação da identificação e da *catarse* visaria antes as interpretações clássicas e neoclássicas (hegelianas) da poética aristotélica do que um sentido mais profundo, aquele por exemplo que Paul Ricœur hoje lhes atribui ao constatar que, em definitivo, a *catarse* verifica-se "menos relativa à psicologia do espectador do que à composição inteligível da tragédia".

O fato é que a crise da mimese, envolva ou não um mal-entendido nocional, engendra no seio das dramaturgias contemporâneas uma busca ao mesmo tempo rica e produtiva de novas relações com o real, tal como a estratégia do desvio*, além de novas matrizes de escrita: colagem, montagem*, fragmento*, metadrama*, parábola*,

rapsódia*… Pois, para além da problemática referencial, mediante a rejeição do "belo animal*" aristotélico, é a própria forma poética que está em jogo.

MIREILLE LOSCO E CATHERINE NAUGRETTE

Abirached, 1994; Althusser, 1996; Aristóteles, 1980; Artaud, 1978; Brecht, 1972-1979; Derrida, 1979 e 1993; Lacoue-Labarthe, 1985; Mallarmé, 1961; Naugrette, 2000; Nietzsche, 1977; Ricœur, 1975 e 1983; Schaeffer, 1999.

Monodrama (polifônico)

É com Saint-Pol Roux que o monodrama, num gesto paradoxal, emancipa-se do monólogo* e torna-se "drama de um só", mas com várias vozes. Das cinco peças agrupadas por Saint-Pol Roux sob o título *Monodrames* [Monodramas], duas ilustram claramente o conceito: *L'Épilogue des saisons humaines* [O epílogo das estações humanas] (1893) e *Les Personages de l'individu* [Os personagens do indivíduo] (1894). No começo da primeira, podemos ler: "O cenário desse quadro com apenas dois personagens de verdade (o Príncipe e o Escudeiro) seria o interior de um imenso crânio em vez da sala de uma Torre". E a segunda promove um diálogo entre um Velho e um Rapaz que revelam ser a mesma pessoa. *Madame la Mort* [A senhora Morte], de Rachilde, "drama cerebral", abrira o caminho em 1891.

O monodrama pode ser considerado uma espécie de equivalente dramático do monólogo interior surgido em 1887 com o romance de Édouard Dujardin, *Os loureiros estão cortados*. É à luz dessa aproximação que iremos considerar o problema representado pelo monodrama na evolução das formas dramáticas do século XX.

As tentativas de Saint-Pol Roux esbarram num simbolismo alegórico e numa ênfase verbal que sufocam o íntimo*, e será preciso esperar Evreinov para que o monodrama encontre seu teórico e ao mesmo tempo se torne o lugar da elaboração de uma linguagem especificamente dramática, que ele exercita em *La Représentation de l'amour* [A representação do amor] (1910) e em *Les Coulisses de l'âme* [Os bastidores da alma] (1913). É em 1909 que Nikolai Evreinov publica, sob o título *Introduction au monodrame* [Introdução ao monodrama], o texto de uma conferência pronunciada no ano precedente. Nela, leva ao extremo o princípio da identificação do espectador com o personagem* principal do drama (designado como "eu" e claramente distinto dos outros personagens), transformando o drama, a rigor, "no tipo de representação dramática que […] mostra no palco o mundo […] tal como é percebido pelo personagem em qualquer momento de sua existência cênica". Porém, atribuindo à

"literatura" uma posição "subalterna" em relação ao teatro, é à linguagem do palco, graças às transformações tornadas possíveis pelos progressos da cenografia e da iluminação, do gesto (*Gestus**) e da mímica, que ele confia, como homem de teatro, a tarefa de exprimir as emoções e sentimentos que o espectador deverá experimentar junto com o protagonista do drama. Em Evreinov, o verbo é subordinado à representação.

É verdade que outros, e principalmente Strindberg, passaram por isso, os quais, conduzindo o teatro para o campo da intrassubjetividade, viram-se obrigados, no mesmo movimento, a inventar os meios formais de uma exploração da interioridade sem precedente no teatro, nas obras de natureza monodramática (ainda que a estas não se atribuíssem tal nome).

A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX, e várias são as peças que podem ser vistas sob o ângulo do monodrama: do teatro expressionista a *O casamento* de Gombrowicz, de *A morte de um caixeiro-viajante* de Arthur Miller a *A procura de emprego*: *peça em 30 trechos* de Michel Vinaver. Numa peça como *L'Éden cinéma* de Duras, a problemática do monodrama cruza de maneira manifesta com a do eu épico* szondiano, por intermédio da voz narradora de Suzanne. Levado ao extremo, esse cruzamento resulta na reabsorção do monodrama dentro da peça não mais de um personagem mas de um ator, como em *Ma Solange*, *comment te dire mon désastre* [Minha Solange, como lhe dizer meu desastre]. *Alex Roux* de Noëlle Renaude, texto escrito originalmente para a leitura de um ator, este, Christophe Brault, dando voz a centenas de personagens num monodrama falsamente monológico e tipicamente polifônico, que dissolve a forma dramática.

O monodrama desdobra-se também do lado da encenação/ direção. Craig dizia a Stanislavski em 1912 que concebia *Hamlet* como um "monodrama". Stanislavski teria dito então: "Tentemos por todos os meios fazer o público compreender que ele vê a peça com os olhos de Hamlet; que o rei, a rainha e a corte não são mostrados no palco tais como são na realidade, mas tais como vistos por Hamlet. Penso que podemos fazer isso nos quadros em que Hamlet está em cena". Ao que Craig respondeu sugerindo que Hamlet estivesse sempre em cena, como conta Denis Bablet em seu *Edward Gordon Craig*.

Assim ampliada e entendida, a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribuiu para emancipar, na escrita e na encenação, o ponto de vista* de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo*. Abriu

caminho para dramaturgias fundadas na sistematização do ponto de vista que gira no interior da obra *Si l'été revenait*, de Adamov. Esse ponto de vista, em todo caso, que pretendeu ser o de uma psique singular, a de um personagem, decerto nunca pode sê-lo completamente, o teatro sendo o lugar onde, por mais próximo que estejamos da interioridade, esta se dá a apreender, a despeito de tudo e ao mesmo tempo, do exterior (ao contrário do monólogo interior romanesco), lugar portanto onde a focalização interna não pode ser total – a única psique para a qual tudo finalmente converge sendo a do espectador.

JOSEPH DANAN

Bablet, 1962; Danan, 1995; Evreinov, 1999; Sarrazac, 1989.

Monólogo

O drama é construído em torno de um conflito* intersubjetivo (Szondi), numa forma dialogada que marginaliza o monólogo, fala estranhamente solitária. Na dramaturgia tradicional, o monólogo denota uma interrupção na cadeia dialética da ação dialogada que ele prepara, amalgama ou resume. Exerce, portanto, funções épicas (Épico*) e líricas a fim de comunicar informações que escapam seja no aqui e agora do ato enunciativo, seja na esfera "*inter*-humana", trazendo à tona o estado interior do personagem. A partir do século XIX, o drama abre-se progressivamente a problemáticas do social e do íntimo* que extrapolam necessariamente o conflito interpessoal, acolhendo em seu seio um volume de enunciados que não encontram lugar no diálogo. Nessa nova configuração, o monólogo muda de status e torna-se o espaço aberto de uma fala em busca de interlocutor ou o universo fechado de uma comunicação impossível. Essa mudança de paradigma ataca progressivamente o drama em suas raízes. O monólogo é hoje uma forma nevrálgica da conversação que confina com os limites do silêncio* ou se esvai num fluxo de fala cuja retórica dá lugar a uma musicalidade que o outro parece interromper de maneira quase arbitrária.

A passagem foi a princípio efetuada numa dramaturgia em que o monólogo deixa de ser uma convenção para tornar-se um elemento semântico totalmente à parte, significando a disfunção, e até mesmo a impossibilidade, do diálogo. A temática social desmascara o discurso como privilégio e demonstra *ex negativo* que o diálogo só é possível entre iguais. Em *Lenz* e *Woyzeck*, de Büchner, aparecem personagens que são duplamente excluídos do diálogo. Por um lado, a barreira social proíbe-lhes entrar abertamente em conflito com os antagonistas oriundos de uma camada social superior, por outro, a incompreensão de seus parentes torna a conversa e a partilha impossíveis. Em situações decisivas, os personagens veem-se então fadados ao monólogo. Essa opção por mostrar o monólogo como último espaço da palavra possível implica submetê-lo tanto à situação dramática quanto à perspectiva (Ponto de vista*) limitada do personagem e à linguagem que é virtualmente a sua na situação extrema em que se encontra. O monólogo não pode mais aqui encarregar-se do comentário* da ação*. Ele se torna uma fala desarticulada, fragmentária* e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias. O status semântico e a forma fragmentária desse novo tipo de monólogo colocam conjuntamente na berlinda o pressuposto central do drama: o personagem não está nem mais apto a se definir e agir dentro e por meio de uma linguagem construída, nem disposto a ouvir,

compreender e levar em conta o que o outro lhe comunica nessa mesma linguagem. O diálogo é por fim substituído por atitudes violentas, único meio de ainda estabelecer contato com o outro.

Abordando temas análogos, Brecht escolhe a solução inversa. Em vez de tematizar através do monólogo o isolamento dos personagens, ele integra o monólogo, em virtude de sua natureza não dramática, como elemento formal em sua estética de rupturas sucessivas. O caráter absoluto do drama é abertamente abolido. A musicalização em sua forma de *song*, acompanhada de uma mudança de iluminação e de atitude do ator, deve tornar perceptível essa ruptura. "Os atores/ transformam-se em cantores./ É com outra atitude/ que se dirigem ao público, sempre/ personagens da peça, mas agora, abertamente,/ eles partilham o saber do autor." Portanto, a fala monológica das *songs* emana claramente de uma instância épica, permitindo, ao isolar um *gestus** social, submetê-lo ao juízo crítico do espectador. As *songs*, seu caráter meditativo e moralizante aponta isso, são concebidas como um recurso de distanciamento. Sobranceando o universo fictício, o monólogo redescobre em Brecht sua natureza épica e sua função de comentário, ajudando o espectador a constituir seu ponto de vista* sobre a fábula.

Com Heiner Müller, entramos numa terceira fase de dissolução do drama pelo monólogo. Em Brecht, os monólogos-comentários transformaram-se numa ferramenta didática que os atores, personagens e cúmplices do autor, colocam à disposição de um público interessado. Em *Hamlet-máquina*, Heiner Müller acaba por duvidar que o drama do indivíduo possa dar conta da História e ser de interesse público. O monólogo termina por não mais comentar a fábula, mas a própria impossibilidade do drama. A travessia se dá quando passamos do monólogo-narrativa: "Eu era Hamlet", ao monólogo do Intérprete de Hamlet que anuncia o fim do drama: "Não sou Hamlet […] Meu drama não tem mais razão de ser. Nas minhas costas plantam o cenário de pessoas a quem meu drama não interessa, para pessoas a quem ele não diz respeito. A mim tampouco ele interessa mais".

Quando a exploração do mundo transforma-se em aprofundamento do íntimo, o drama desarticula-se de outra maneira. Com a romancização* do drama, o monólogo interior invade o palco e ali esbarra nas leis da troca dialogada. Em *O pai*, Strindberg leva o espectador, pela focalização (Ponto de vista*), a ver o conjunto dos personagens pelos olhos de um único. A peça pode ser compreendida como um longo monólogo, um monodrama* que desenvolve a monoperspectiva no bojo de uma estrutura dialogal. Em Tchekhov, o diálogo se dissolve numa alternância de monólogos. Apesar da presença

dos outros, cada um se isola em sua linha de discurso sem conseguir sair dela. O monologismo ganha terreno e solapa a troca. *As três irmãs* oferece o exemplo de alternância entre um princípio monológico coral* e monólogos paralelos em que o diálogo derrapa sempre em considerações dos personagens sobre sua própria situação. Em *Os cegos*, de Maeterlinck, os personagens não são mais construídos no intercâmbio, sua identidade aleatória integra-os em formas corais em que o discurso de cada um torna-se o de todos e pode passar de um a outro invariavelmente. Sua expectativa hirta na floresta leva-os a falar para conjurar o medo, a fala permanecendo seu único meio de ação. Na escuridão que conduz à morte, os cegos são o reflexo da humanidade inteira e sua fala faz-se canto no qual cada um é a nota de uma partitura comum e transcendente.

No drama contemporâneo, a vontade de traduzir os pensamentos em estado nascente, de exprimir uma interioridade, leva a abandonar a estrutura dialogada sob o impulso do fluxo verbal. O drama fragmenta-se em microconflitos que se tornam *leitmotiv* de uma partitura. As questões de ritmo* tornam-se essenciais, uma vez que revelam um sentido que o drama não comporta mais. Quando o personagem não consegue mais se livrar de um discurso do qual ele perde o controle, o mergulho na solidão torna-se completo. Os personagens de *Comédie* [Comédia] de Beckett lançam-se de maneira autônoma em discursos paralelos, oferecem diversos pontos de vista sobre uma mesma realidade, exortados a falar por um projetor que interrompe sua fala de maneira arbitrária. Esses personagens já estão mortos, devolvidos à escuridão, um projetor os traz de volta à vida. A força interior que os leva a falar é exteriorizada nesse olhar metafísico que os faz exprimir uma autobiografia lacunar. O monólogo se estilhaçou nessa psique múltipla. *Eu não* ilustra assim a dupla polaridade beckettiana; a busca de si e as tentativas de dizer, de descrever, que se resolvem no fracasso. Uma única voz para uma única boca na escuridão, mas que continua a dizer, pois a existência é pronunciada nessa única fala.

Enquanto o personagem se dissolve na fala que o atravessa mais do que o constitui, o monólogo torna-se uma lufada da língua, a respiração estreitamente ligada ao corpo. O falatório transpõe para o teatro a fala oralizada inscrita no cotidiano que transcende ao invocar as falas múltiplas de um mundo. Novarina aborda a fala de maneira metafísica e o personagem desaparece, o drama não segue mais um fio detectável, a ficção é eliminada. Nos textos de Minyana os personagens não passam de uma placa refletora sobre a qual vem bater a realidade social que os repele, eles se agarram à narrativa que tentam controlar, mas que lhes escapa de todos os lados. O monólogo

torna-se menos uma ferramenta de comunicação do que o suporte único para reconstituir uma identidade minada. O monólogo em sua dimensão épica e lírica explode, legando ao dramático pontos de apoio aleatórios. Os personagens de *Chambres* [Quartos] proferem com urgência um relato de vida*: "É a fala da sobrevivência. É a fala do jorro, do grito, da angústia", segundo Minyana. Em *Inventários*, o texto é recortado em blocos, um longo trabalho de decupagem permite restaurar os fragmentos que constituem inúmeras teclas de um cântico a ser ouvido.

Assim, quando o monólogo torna-se o conjunto de um texto projetado para o público, o diálogo extrapola o espaço da cena onde o intercâmbio não é mais possível para procurar na plateia um interlocutor direto; o status do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral. O drama perde sua ancoragem intersubjetiva para encontrar outros pontos de apoio, alternâncias, como uma respiração.

KERSTIN HAUSBEI E FRANÇOISE HEULOT

Benhamou, 1994; Brecht, 1972-1979; Danan, 1995; Dort, 1980; Klotz, 1970; Minyana, 1992; Pfister, 1994; Ryngaert, 2000; Sarrazac, 1981; Szondi, 1983; Wirth, 1981.

Montagem e colagem

Os termos montagem e colagem opõem-se ao texto teatral concebido como um "belo animal*", uma obra orgânica, formando um todo aparentemente liso e homogêneo, sem cerzimentos visíveis. Ambos participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear desenvolvendo-se ao longo da peça. Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções. A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos "inusitados" (por exemplo, documentos "brutos") no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção "tradicional"

da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos.

Esses dois termos foram associados ao teatro pelos vanguardistas do período entreguerras. O movimento dadá experimenta diversas formas de teatro-colagem. Kurt Schwitters, em particular, desenvolve sua concepção do "teatro-Merz", que na verdade permanece basicamente teórica. Em seus manifestos, ele destaca a capacidade que o teatro teria de combinar os elementos mais diversos (a luz, o som, o texto etc.), "todas as forças artísticas para alcançar a obra de arte total". Esta última nasceria do choque (e não da harmonia) entre os diferentes materiais*, de modo que a unidade paradoxal de tal obra repousaria numa destruição de toda ilusão de totalidade. Trata-se, segundo Schwitters, "de reconstruir com os escombros". O cineasta Eisenstein, que escreve um dos textos fundadores da montagem no teatro, inspirando-se no trabalho teatral de Meyerhold bem como em sua descoberta da cultura japonesa, deseja analogamente renovar a arte teatral. Com seu "Montagem de atrações" (1923), pretende libertá-lo do jugo "do figurativismo baseado na ilusão" para fundar um "teatro utilitário", incumbido de educar o espectador. O teatro é concebido como o amálgama de "unidades moleculares", de "elementos autônomos e primordiais" que ele denomina "atrações" e acerca dos quais esclarece que não são hierarquizados. Nessa concepção do teatro-montagem, lembrando a fotomontagem de John Heartfield, a arte dramática vira jogo de construção. A montagem assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições, instaurando pontes com outras artes e culturas. Montagem e colagem são portanto, por sua história, associadas às rupturas e renovações: dois conceitos no âmago da crise do drama moderno.

A propósito, em seu *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi atribui um lugar à montagem entre as tentativas de encontrar a solução para a crise por que passa o drama desde a virada do século: opõe à forma dramática tradicional, concentrada em torno de uma ação*, a sucessão de cenas proporcionada pelo drama de estações ou, por exemplo, a peça de Ferdinand Bruckner, *Os criminosos* (1929). Nessa obra teatral, tudo se passa como se um holofote iluminasse alternadamente diferentes personagens, sem outro elo entre si senão a contiguidade de seus locais de moradia. A continuidade da peça não repousa no fio condutor de uma ação tendendo ao seu fim, mas os diversos elementos de que ela se compõe organizam-se em torno de um mesmo tema, o da solidão, das relações humanas e da comunicação tornadas problemáticas. A montagem surge como um procedimento característico de um teatro que tenderia a se desviar do

“dramático” em prol do “épico”. O termo montagem, aliás, é empregado por Brecht para descrever seu teatro épico*. Em suas anotações sobre a ópera *Mahagonny*, ele estabelece duas colunas, opondo a forma dramática do teatro à sua forma épica, a estética do crescimento à da montagem: *Mahagonny*, que ilustra esta última, pode ser assim decupada em quadros autônomos, capazes de empreender uma vida própria (é a “teoria da minhoca” desenvolvida por Alfred Döblin). A montagem acha-se então na raiz de uma dramaturgia não aristotélica, fundada na ruptura. Ela permite interromper o fluxo dramático, convida o espectador à reflexão, impedindo-o de se deixar embalar pela ilusão e digerir a obra como uma produção culinária. A montagem é para Brecht uma questão política e ideológica; por sinal, torna-se fonte de veementes debates entre seus partidários (os “3B”: Brecht, Benjamin e Bloch) e seus detratores. Georg Lukács, em particular, prega uma arte mimética, em grande parte inspirada nos cânones romanescos do século XIX, defendendo uma harmonia no seio da obra, um modo de composição orgânico, que, segundo ele, seria o inverso da prática da montagem, tachada de formalista.

A montagem e a colagem distinguem-se assim pela complexidade de suas questões, que fazem intervir domínios variados e obrigam a sair das categorias já prontas (a ciência/ a arte/ a política), desde que ambas constituem ao mesmo tempo uma técnica, uma prática artística e um engajamento ideológico. No primeiro sentido, a montagem técnica é efetivamente, segundo a definição da *Encyclopœdia Universalis*, “uma operação manual, que consiste em colar ponta a ponta pedaços de película a fim de obter um todo justapondo planos díspares”. A colagem recorreu igualmente à técnica, fabricando uma obra de arte, segundo Schwitters, graças a “pregos, martelo, papel, pedaços de pano, fragmentos de máquinas”. É importante registrar esse dado técnico, pois encontramos como que um eco seu na prática artística da montagem ou da colagem: quando se trata de uma forma de escrita, de reunir textos, citações, que chamamos “montagem” ou “colagem literária”, convocamos geralmente todo o campo metafórico ligado à técnica, que vem substituir o paradigma da natureza, no qual um texto equivale a um organismo. O texto torna-se uma máquina, o encaixe de peças avulsas. O autor não é mais o poeta inspirado, o Autor, mas um engenheiro, que efetua o trabalho, ainda que não passe de uma “bricolagem”. Na prática teatral, a montagem e a colagem não são apenas técnicas de escrita, elas supõem também uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação… e sobretudo de deixar a obra de arte aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis. Heiner Müller explica a respeito de sua encenação de *Hamlet* em 1989, no

Deutsches Theater em Berlim, como foi obrigado a aceitar a irrupção do presente (a queda do Muro, o fim da Alemanha Oriental…) em seu espetáculo, que já era uma montagem de textos: *Hamlet* de Shakespeare e seu texto-montagem, *Hamlet-máquina*, oriundo de um conjunto de citações emprestadas de Shakespeare, Antonin Artaud ou excertos de outras peças de Müller… Enfim – e esta é a terceira dimensão importante da montagem e da colagem –, sua prática é repleta de sentido, tem um alcance simbólico, até mesmo ideológico: por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de "colar" e "montar", trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa "unidade" à obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los e apresentar a Novidade. Elas recusam o mistério (a face oculta da arte ou do poder), despem as engrenagens, em suma são indiscretas e admitem-se como "colagem" ou "montagem", canteiro de obras, experimentação, em vez de unificar ou esconder.

Insistiremos, para concluir, na atualidade da montagem e da colagem, princípios comuns num teatro contemporâneo que se recusa a fixar uma obra num sentido único, a apresentar uma ideia acabada do mundo, preferindo abri-lo à pluralidade de interpretações. Entretanto, a montagem e a colagem, produtos de uma crise, talvez também estejam em crise nos dias de hoje. Por um lado, parecem ter perdido sua radicalidade, sua força de provocação: em virtude de sua "vulgarização", não são mais tanto sinônimos de ruptura, de novidade. Por outro lado, a montagem e a colagem contestatárias são por sua vez contestadas: o "zapping pós-moderno", a indiferença generalizada e assustadora, assemelha-se a uma forma pervertida da montagem ou da colagem. Assim, receando essa perda de sentido, hoje assistiríamos antes a um retorno à história, a uma montagem "orgânica" ou "rapsódica*" mais que mecânica, a uma forma que mostraria suas "costuras" mas que nem por isso seria menos "costurada".

FLORENCE BAILLET E CLÉMENCE BOUZITAT

Eisenstein, 1974; Ivernel, 1978; Schwitters, 1965.

Movimento

O movimento é primordialmente o movimento que a cena torna visível, o que Deleuze designa – ou propõe –, pois o teatro, diz ele, contra o "falso movimento da dialética

hegeliana", "é o movimento real; e de todas as artes que ele utiliza, extrai o movimento real" (*Diferença e repetição*). Mais secretamente, o movimento será também o que dá vida ao texto dramático.

A noção de movimento viu-se no cerne das preocupações – postas em prática e teorizadas – dos encenadores nas primeiras décadas do século XX. Decerto podemos ver nisso a influência do cinema, arte do movimento por excelência ("escrita do movimento"). Muito cedo, Meyerhold buscou os meios de uma "cineficação" do palco; assim como Craig, com a invenção dos *screens*; ou Appia, escrevendo em 1921: "O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliador que presidirá a união das diversas formas de arte para fazê-las convergir […] na arte dramática" (*Obra de arte viva*), atribuindo ao movimento a possibilidade de promover o encontro – o trabalho conjunto – do espaço e do tempo.

Parece claro que a recente revolução cênica não faz senão desenvolver essa dimensão. Atestam isso, principalmente, as aproximações entre teatro e dança.

Na escrita dramática, se o movimento, na origem, é fornecido pela ação*, como reafirma Hegel após Aristóteles, a crise da ação faz surgir outros tipos de movimentos, que extrapolam a noção de ação. Numa de suas dimensões mais decisivas, o movimento pode tornar-se então, de uma maneira não menos deleuziana, "movimentos(s) da alma", como no paradoxal "teatro estático*" de Maeterlinck e, sob diversas formas, em incontáveis autores do fim do século XIX e XX. Assinalamos, entre seus últimos (e provisórios) resultados, o teatro de Nathalie Sarraute, que abre o palco para os "tropismos" que ela rastreou no romance.

Se esses movimentos parecem ter como meio privilegiado de expressão a fala, esse caminho está longe de ser exclusivo. Outro caminho é aquele que consiste em abrir, na própria escrita, a cena aos movimentos. A questão das rubricas é central aqui. Os movimentos de que se trata são ou os micromovimentos, as ações cênicas cuja necessidade o autor leva em conta, no prolongamento da pantomima diderotiana; ou movimentos de maior amplitude, como em Ibsen, quando é o espaço inteiro que ganha vida: dispositivo de obturação em *O pato selvagem*, queda através do espaço de *Solness*, *o construtor*, catástrofe* final em *Quando despertarmos de entre os mortos*.

Entre os desenvolvimentos mais marcantes dessa via, convém mencionar o teatro de Beckett, em que a imagem animada vem a ser o princípio da escrita (*Canção de ninar*), ou ainda certas peças compostas exclusivamente de rubricas, como as de Peter Handke (em especial *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*). Mais comumente, o dramaturgo sugere ou prescreve um certo número de movimentos que o palco tornará

visíveis, elaborando uma partitura complexa na qual o texto não representa senão um dos alcances.

Mas o movimento de uma peça não se limita a elementos isoláveis representados pelo texto das réplicas e pelos movimentos cênicos. É um movimento menos aparente, que resulta da (ou preside à) composição mesma da obra, de redes de sentidos que lhe subjazem e – referência obrigatória no cinema – de sua montagem*.

Em todos os casos, e foi o que Meyerhold (na encenação), depois Brecht ou Müller pesquisaram (e Eisenstein e depois Godard no cinema), o valor do movimento da obra encontra-se no movimento que ela engendra no espectador: o que chamamos de emoção e que pode tornar-se então um impulso para o pensamento.

JOSEPH DANAN

Appia, 1988; Craig, 1999; Danan, 1999 e 2004; Deleuze, 1968; Hegel, 1997.

Óptica

Etimologicamente concebido como "o lugar de onde se vê" (*theatron*), o teatro apresenta-se necessariamente como um organismo que organiza o olhar do espectador. O dispositivo teatral antigo, bem como os tablados medievais ou a plateia clássica, seleciona o que o público pode ver e tende a lhe impor o que lhe cabe ver. Nesse plano, o teatro apresenta-se então claramente como uma caixa óptica que por muito tempo serviu para justificar a existência de uma "óptica da cena", considerada uma moldura rigorosa, estruturada desde o Renascimento pelas exigências da perspectiva, e encarregada de um peso sociopolítico não desprezível: o cone aberto desde a plateia até o palco supõe um ponto de vista privilegiado, único capaz de abraçar o conjunto do espetáculo e conferir-lhe sentido, olho do Príncipe que vê tudo que é preciso ver e sabe tudo que é preciso saber. A visão verifica-se assim inteiramente hierarquizada e vetorizada, sem autorizar nenhum escape para fora do traçado definido pela lei óptica. O drama está no que vemos, isto é, no que nos *é dado a ver* – ordenado e como que aplainado pelo quadriculamento imaginário da "câmara clara" usada pelos pintores.

A quarta parede que Diderot instala em frente ao palco não modifica a organização concreta do espaço teatral; porém, fechando o último lado do cubo ainda aberto desde a instalação do teatro no interior dos edifícios, contribui sem dúvida alguma para a mudança de modelo epistemológico da qual o conjunto do século XIX europeu será testemunha. Transformado dessa vez em simulacro de "câmara escura", o teatro pode

assim julgar-se apto a recolher uma realidade mais ou menos bruta, que o público não terá senão que surpreender como se através de um "olho mágico" fictício. De uma óptica regida pelas leis do olho (isto é, pela maneira como nosso olho deforma a realidade e como nosso entendimento analisa e compreende essa deformação), passamos assim a uma óptica que pretende não se curvar única e exclusivamente ao real. É claramente essa óptica nova que torna possível o surgimento da encruzilhada naturalista-simbolista.

A crise do drama que germina no último terço do século XIX não se limita efetivamente às mudanças que intervêm no funcionamento do diálogo ou na definição dos personagens*. A defasagem, analisada por Szondi, entre a forma dramática, fundada na troca dialética como tradução linguística das relações inter-humanas, e os novos conteúdos que extrapolam essa forma e a tornam inadequada, não dá conta do que se passa fora da logosfera, no campo da iconosfera. Em outras palavras, a crise do drama moderno é tanto a crise de um modelo de apreensão do real quanto a das relações intersubjetivas e de sua expressão poética. A civilização técnica e a democratização das novas imagens participam em profundidade dessa transformação do palco e do que ele oferece ao olhar público. O congelamento da imagem, que Diderot formalizara pela primeira vez através do *tableau* (Quadro*) dramático, assume todo o seu sentido com o advento da fotografia e da pose que ela requer. Para captar a realidade, não cumpre mais estruturá-la no movimento de uma duração, é preciso enquadrá-la e imobilizá-la sob o olho ávido de uma lente. O naturalismo, no uso que faz da fotografia não apenas a título de documentário, mas também como suporte e modelo da representação, traduz essa pregnância do novo modelo imaginário. Mas o drama estático (Teatro estático*) simbolista, ele também, registra o novo olhar que a óptica moderna obriga a dirigir sobre a realidade. Livre da necessidade de uma ação*, aliviada do peso de uma temporalidade vetorizada (inclusive no "instante pregnante" de Diderot e Lessing, que supõe condensar um antes, um durante e um depois), a cena não pode mais ser pensada como sucessão de atos que se articulam logicamente; o caminho está aberto tanto para uma poética do fragmento*, a peça em um ato ou o drama de estações (tantas sequências quanto instantâneos possíveis da vida), quanto para um teatro da morte em que a cena não representaria mais que um instante eterno, ao mesmo tempo eternamente recomeçado e para sempre inacabado (por exemplo, Pelléas e Mélisande, emoldurados pela janela na qual Golaud julga surpreendê-los, imobilizados na luz). Aqui ganha toda a sua importância o que Barthes chamava de "noema" da fotografia: como imagem mortífera (que detém e retém a vida, autenticando-a mediante um ambíguo "isso

aconteceu"), esse cruzamento da óptica antiga e da química moderna não revela senão cadáveres em suspenso ou fantasmas; coincide, por exemplo, com a reflexão empreendida em outros campos em torno da marionete e sua capacidade de tirar partido da morte ("O ser humano será substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou por uma criatura que teria a aparência de vida sem ter vida?" – Maurice Maeterlinck, *Un théâtre d'androïdes* [Um teatro de androides]). Como ela, o teatro é insuflado pela vida nova dos fantasmas que assombram a *cena fin-de-siècle*. Tanto em *Tempestade* quanto em *Rumo a Damasco II*, a aparição destes últimos produz-se inclusive no clarão cósmico de um raio que na verdade deve tudo ao magnésio fotográfico. Em *O pato selvagem*, longe de revelar a cisão da forma dramática e do mundo moderno, ela parece num certo sentido conciliá-los, transformando o laboratório de Hjalmar no lugar de uma revelação em todos os aspectos fulgurante, mas totalmente emancipada do diálogo.

Entretanto, o mais importante é que a dimensão técnica dessa nova óptica acompanha sua dimensão imaginária e simbólica. O buraco da fechadura aberto ficticiamente na tela da quarta parede serve tanto, se não mais, para a projeção sobre a cena das fantasias dos espectadores quanto para a apreensão por estes últimos daquelas próprias do autor: para dizer de outra maneira, tornado definitivamente *camera obscura* com a extinção definitiva das luzes da plateia (a partir dos anos 1880), o lugar do drama pode naturalmente receber a *Outra cena*, até aqui impossível de ser apreendida apenas pelas leis do visível. O que se inscreve nessa câmara escura do teatro moderno é a imagem reduzida do imaginário do público – autorizado a envolver-se mentalmente no processo de teatralização do real, a participar da elaboração das imagens que a cena, isoladamente, não consegue mais produzir (processo constante de Meyerhold a Régy, de Maeterlinck a Duras). O cone do Renascimento, na ponta do qual estava o olho do Príncipe, inverte-se; o palco torna-se projeção de imagens simbólicas, cuja luz, surgida como do além, faz *punctum* na tela da representação, fantasia obsedante que nos olha assim como para ela olhamos. Tanto o palco strindberguiano como o palco expressionista e, mais tarde, o do "teatro do não dito" (Henri-René Lenormand) funcionam como a projeção de um drama íntimo*, que se desenrola apenas dentro de uma cabeça. Da mesma forma, desde a "câmara alucinatória" durasiana, onde se encontram os protagonistas de um incesto que resta ser consumado (*Agatha*), até o drama sarrautiano, o que se deixa ver supõe a inversão do modelo tradicional (Sarraute falava de "revirar a luva", o que é outra forma de traduzir essa inversão do palco do mundo em palco do Eu, pelo viés da ilusão óptica).

Não estamos dizendo que o desenvolvimento constante das novas imagens no século XX (do cinema à televisão, passando pelo digital e a internet) tenha provocado abalos tão profundos quanto os sofridos no século XIX. Numa certa perspectiva, a mudança de paradigma epistemológico (passagem de um modelo de predominância dialética para um modelo óptico, bem mais fundado na pulsão escópica do que o *theatron* das origens) aconteceu entre 1750 e 1760, para assumir definitivamente seu sentido nos anos 1870-1900. O certo é que terminamos de medir as consequências da passagem de uma "óptica da cena" (entendida metaforicamente como uma súmula de regras a ser respeitada para produzir um espetáculo "palatável") para uma cena concebida como a *interação* de um olhar público e um olhar íntimo.

ARNAUD RYKNER

Barthes, 1980; Mathet, 2001a e 2001b; Noudelmann, 2000; Ortel, 2002; Rykner, 2000 e 2001.

Oralidade

A noção de oralidade não é uniforme, e conhecemos acepções e aplicações que se distribuem segundo as teorias ou os campos de pesquisa considerados (poética, psicanálise ou antropologia), mas uma reflexão sobre os desafios do texto dramático não pode passar ao largo das pesquisas da poética. Tanto mais que a questão da oralidade da linguagem no teatro acha-se ligada a uma inversão dialética essencial, na qual podem desaparecer as categorias de personagem* e diálogo, consideradas como *atravessadas por uma fala*.

A valorização da oralidade da linguagem pode, além disso, permitir ao texto dramático recuperar toda sua eficácia, mediante um trabalho sobre a respiração, ou o ritmo*, reinvestindo *carne nas palavras*. Uma encenação que leve em conta o que a linguagem põe em jogo num texto, e o que a linguagem coloca em jogo no teatro, permite então ao espectador "*olhar-escutar* um ator num duplo movimento de exibição e exposição de uma linguagem à qual o corpo se agarra" (Gérard Dessons e Henri Meschonic, 1998). Se existem afetos na linguagem, é porque esta não se contenta em dizer: ela *faz* ou *realiza* alguma coisa.

Logo, essa oralidade pertence ao âmbito da teatralidade*, uma vez que solicita emocionalmente – carnalmente – o espectador; ela é, em especial, operante no teatro, onde os corpos do ator e do espectador – mas da mesma forma suas subjetividades – são fisicamente convocados.

As pesquisas sobre a oralidade da linguagem, inauguradas pelos trabalhos da fonética experimental a partir do fim do século XIX e conhecendo um interesse renovado a partir dos anos 1970, levaram à redescoberta de um laço ontológico entre o corpo e a linguagem, laço atinente à origem mesma da fala; e o trabalho de Pina Bausch e de seu Tanztheater é uma de suas ilustrações.

Todavia, cumpre ressaltar que o termo "oralidade", derivado recente do adjetivo "oral" e frequentemente relegado à esfera da boca (etimologia *os*, *oris*) – por oposição ao domínio do escrito –, vê-se então confundido com noções tais como as de "falado" e "oralização". Ora, os trabalhos de Marcel Jousse permitiram dissociar a oralidade do falado e definir as leis mnemônicas e mnemotécnicas da oralidade; para Henri Meschonnic, que a considera ao mesmo tempo distinta do falado e da oralização, a oralidade vem a ser um modo de significar específico, "caracterizado por um primado do ritmo e da prosódia no movimento do sentido", um modo no qual a instância da escrita "subjetiviza ao máximo sua fala" (1985).

Nesta última perspectiva, a oralidade pertence tanto ao âmbito do escrito quanto ao do falado; e é no texto literário que ela se realiza plenamente, inscrevendo a singularidade de uma subjetividade que "sincretiza" o corpo na linguagem – ou aquilo que o discurso pode veicular do corpo: um gestual*, um ritmo e uma prosódia.

A atuação e a dicção do ator tornam particularmente perceptível essa oralidade da linguagem, ou, de forma mais exata, a menor ou maior parte de oralidade numa escrita que se vê dotada, no palco, de uma dupla teatralidade: a do texto realizado oralmente por ocasião da representação e a que comporta o texto em si. Quando Henri Meschonnic afirma que a oralidade, "mais do que o visível, […] é o essencial do teatro" (1997), isso significa que a fala pode constituir por si só um espetáculo, quando comporta uma oralidade primordial, relativa às rupturas enunciativas e ao ritmo da linguagem, e lhe confere, literalmente, uma materialidade.

As formas monologadas do teatro contemporâneo (Valère Novarina, Eugène Durif ou Bernard-Marie Koltès), em especial, dão a ouvir – ou *ver* – essa oralidade constitutiva da teatralidade das peças, mas é evidente que a oralidade participa igualmente das formas dialogadas, por exemplo, no teatro da fala escrito por Nathalie Sarraute ou Michel Vinaver.

Essa concepção da oralidade leva a considerar um texto dramático como um só discurso – e não como a soma de discursos relacionados –, cuja teatralidade não é predeterminada pela escolha de uma ficção. As marcas de oralidade fazem, com efeito, desaparecer os discursos próprios dos personagens em proveito de um sujeito da fala

que atravessa a integralidade do texto – e isto até nas rubricas "escritas" (Villiers de l'Isle-Adam ou Claudel).

Por fim, seria por sua oralidade que o texto constituiria uma forma de endereçamento* ao espectador, e isto sejam quais forem a forma dramática ou o modo de funcionamento.

A encenação que opta por restaurar a oralidade de um texto utiliza as indicações de gestos e de entonação, os fatos sintáticos, lexicais ou prosódicos da escrita, e até mesmo a tipologia e a diagramação. Pode igualmente levar a restaurar no palco as rubricas que comportam essa oralidade – consideradas, portanto, parte integrante de uma fala –, como fizeram Matthias Langhoff ou Stanislas Nordey.

A oralidade, portanto, pode pertencer à esfera do devir cênico* de um texto e requerer uma vocalização (Voz*) que faça ouvir o funcionamento e o ritmo da linguagem, independentemente – ou aquém – do conteúdo aparente dos enunciados. Isso supõe atores preocupados em restaurar essa oralidade e em dizer um texto sem sofrer a influência apenas do sentido das palavras ou substituir a subjetividade do texto pela sua própria.

Essa perspectiva é a do encenador Claude Régy, quando leva em conta, numa escrita (dramática ou não dramática), os "blocos de palavras" que renovam "a maneira de apreender a linguagem", e uma vocalização que "atravessa o corpo, emana do corpo, ao mesmo tempo que o corpo emite suas vibrações" (1997). Suas encenações oferecem uma análise da oralidade efetuada sobre textos contemporâneos (Gregory Motton, Jon Fosse ou David Harrower) e até mesmo mais antigos (Maurice Maeterlinck). Embora suponham uma concepção textocentrista do teatro, à qual subjaz uma escuta exclusiva da linguagem, elas estabelecem um laço estreito entre o corpo do ator e a oralidade de um "tecido sonoro" transformado pela voz e pelo corpo.

CÉLINE HERSANT E GENEVIÈVE JOLLY

Dessons e Meschonnic, 1998; Jousse, 1975 e 1978; Meschonnic, 1985, 1989 e 1997; Régy, 1995 e 1997; Ryngaert, 1993; Vinaver, 1982.

Parábola (peça-)

Se existe uma noção (genérica e dramatúrgica) difícil de circunscrever, esta é sem dúvida a de parábola. Ora apraz à crítica qualificar um grande número de peças como parábolas, ora ela se furta assim que se trata de definir o que é, no teatro, uma parábola.

O mesmo acontece no cinema e na literatura. Pior, os dicionários – inclusive os de "poética e retórica" –, usam de subterfúgios, encaixando essa noção entre dois domínios, e, sem maiores esclarecimentos, incrustam a parábola na alegoria.

Distinguir parábola de alegoria parece então o primeiro procedimento a efetuar se quisermos considerar tal noção com mais clareza. O que fez o teólogo Charles Harold Dodd no que se refere à parábola bíblica, e de uma maneira perfeitamente transponível para a parábola teatral: "O que são parábolas senão alegorias? Elas são a expressão natural de um espírito que vê a verdade em imagens concretas em vez de concebê-la na abstração […]. Em seu estado mais simples, a parábola é uma metáfora, uma comparação extraída da natureza ou da vida do dia a dia, que impressiona o ouvinte por seu caráter vigoroso ou estranho, e cuja aplicação exata semeia no espírito uma dúvida capaz de instigar um pensamento pessoal".

Adotemos então como ponto de partida esse "estado mais simples" a fim de tentar circunscrever a presença e as manifestações da parábola nas dramaturgias modernas e contemporâneas. *Paraballein*, postar-se ou lançar-se lateralmente, a etimologia indica essa distância metafórica, ou mesmo comparativa, que confere sua estrutura a essa "parábola" na qual Roland Barthes identifica um dos dois *exempla* fictícios (ao lado da fábula) da retórica antiga. *Exemplum* que ele qualifica como "similitude persuasiva" e "argumento por analogia". Por outro lado, a comparação deve ser atribuída à esfera do *familiar*, a despeito de ser bastante surpreendente, até mesmo cativante. A narrativa parabólica embutida na peça bebe sempre, inclusive em nossa época, na oralidade, na infância do mundo – ou no que resta dela – e, ao mesmo tempo, é diretamente endereçada ao seu destinatário no intuito de suscitar sua reflexão pessoal. Naturalmente, a esfera do familiar é bem diferente nas sociedades modernas e contemporâneas do que era nos tempos bíblicos. Por exemplo, baseando-se numa mitologia extremamente popular, Brecht enraíza sua peça-parábola (*Parabelstück*) *A resistível ascensão de Arturo Ui* no universo do filme de gângsteres americanos. Nesse sentido, as parábolas teatrais da modernidade correspondem de fato ao que Jollès chama de uma "forma simples atualizada", ou seja, uma forma que, embora tendo uma forte base antropológica, revela-se plenamente de sua época, atual e "interveniente". (A parábola não entra na lista dessas "formas simples", lista que, em todo caso, Jollès esclarece não ser exaustiva.)

Para que haja peça-parábola, convém então que a peça se articule em torno de uma *comparatio*, que irá constituir o *núcleo* de uma peça ora breve, ora longa, mas sempre com uma estrutura simples. Estrutura *comparativa*, em que uma questão difícil e

abstrata – política, filosófica, religiosa etc. – é reportada a uma narrativa acessível e imagética. O núcleo parabólico, em *Arturo Ui*, é a analogia: ascensão ao poder de Hitler/ ascendência de Arturo Ui sobre o cartel da couve-flor. Em *O sapato de cetim*, peça de imensas proporções, o núcleo parabólico é tão exíguo quanto denso: Rodrigue e Prouhèze "como" duas estrelas apaixonadas uma pela outra, simultaneamente reunidas e separadas por distâncias infinitas. Às vezes acontece, todavia, de o "como" não ser visível, a comparação permanecer implícita e o comparado apagar-se por completo sob o comparante. Se considerarmos uma peça como *Roberto Zucco*, que vemos claramente tender para a parábola, nunca Koltès torna explícita a analogia – que não obstante constitui todo o questionamento da peça – entre o serial killer do relato teatralizado – em suma, da fábula* – e o homem comum contaminado e criminalizado pelo medo reinante em nossas sociedades.

Desvio*-rei do teatro contemporâneo, maneira soberana de se distanciar de qualquer "imitação", de distanciar-se de todo reflexo da realidade para melhor retornar ao âmago do real, a parábola é suscetível de múltiplas variações. Ora insistindo no processo comparativo (no "como"), ora parecendo eludi-lo. Quando o drama parabólico claudeliano limita-se a sugerir similitudes entre o histórico e o "típico", entre o temporal e o espiritual (a aspiração à vida eterna, ao reino de Deus "como" a aspiração de Cristóvão Colombo à descoberta de um novo mundo), a peça-parábola brechtiana insiste, ao contrário – tanto em *As visões de Simone Machard* quanto em *Arturo Ui* –, na marcha paralela da narrativa imagética e da sequência histórica que lhe serve de referência. Quanto a Müller, Koltès e muitos outros autores, irão preferir inscrever-se no caminho anteriormente desbravado por Kafka – o do *Gleichnis* – de uma similitude contrariada por uma literalidade*. Uma similitude que não remete a nenhum objeto definido. Uma similitude menos persuasiva do que *enigmática*.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Barthes, 1994; Brecht, 1972-1979; Claudel, 1966; Dodd, 1977; Elm e Hiebel, 1986; Jollès, 1972; Sarrazac, 2002.

Peça-paisagem

É numa conferência publicada em 1935 que Gertrude Stein, recordando sobre o processo que a levou a escrever suas primeiras peças, compara a peça de teatro, tal como ela a compreende, a uma paisagem. O título de sua primeira antologia, *Geografia e peças* (1922), já indicava isso.

A concepção steiniana traduz acima de tudo uma distância tomada em relação à ação* como fundamento do drama e, ao mesmo tempo, à linearidade sob o signo da qual se coloca, tradicionalmente, seu desenrolar. Quanto à ação: nesse caso, convém ouvir em primeiro lugar a fábula*. Vocês poderão, diz ela, contar uma história, mas não contem comigo para contá-la: inscrevo "a essência do que aconteceu". Em relação à linearidade: e eis o ponto fundamental. A característica da paisagem, diz ela, é "estar-aí". Imóvel sob nossos olhos. E entendo que sou eu, leitor ou espectador, que cria o movimento* no interior da paisagem e que liga os elementos em *presença*, uma vez que tudo está disposto ali para mim – à minha disposição. Nesse texto, é explícita a comparação com a fotografia e a escultura. É implícita, porém essencial, a comparação com a pintura.

Michel Vinaver voltará a dar à noção de "peça-paisagem" um novo eco, opondo-a à "peça-máquina", designando assim dois polos da escrita dramática. A "peça-máquina" é aquela na qual a ação progride sob o regime do encadeamento causal. Nela, reina a linearidade, ao passo que na "peça-paisagem", diz ele, a ação progride "por repto aleatório". Como se circulássemos no interior de uma paisagem, livres para tomar esse caminho em vez daquele.

A "peça-paisagem" vinaveriana confere, portanto, imensa amplitude à noção (que em Stein não valia senão para seu teatro), uma vez que para ele recobre um campo que alinha um grande número de obras modernas e contemporâneas, de Tchekhov ou Strindberg a Beckett e Jon Fosse, que não comungam senão o fato de romperem com a concepção tradicional da ação e instalarem o leitor ou o espectador no cerne de uma paisagem (humana, social…) que é um mundo (maior ou menor) ou uma psique singular, uma paisagem interior.

Gostaríamos de propor a seguinte distinção. Se a "peça-paisagem" vinaveriana define o outro polo no seio de uma forma dramática cujo espectro alarga-se incessantemente, a "peça-paisagem" steiniana, em sua radicalidade que permanece intacta, designaria o outro polo *da* forma dramática. Em Stein, com efeito, a "peça-paisagem" não é apenas imagem de uma paisagem. Ela é poema e (paradoxalmente) música. Sua segunda antologia intitula-se *Operas and Plays* [Óperas e peças] (1932).

Atenhamo-nos ao poema. As peças de Gertrude Stein são acima de tudo concreções linguageiras, que nem sempre preveem a distribuição da fala, e nas quais a recusa da linearidade manifesta-se por todo um jogo de repetições, variações, ritmos*. O desafio que elas lançam à representação não pode mais ser detectado em termos de drama ou dramaticidade, mas em termos de material* para o palco.

Textos-materiais, as peças-paisagens de Gertrude Stein estavam à espera do teatro de Robert Wilson, o que pudemos observar em seus espetáculos muito antes que ele montasse em 1992 *Doctor Faustus Lights the Lights* [*Doutor Fausto liga a luz*] (peça de 1938). Isso significa que elas são, da mesma forma que uma peça como *Hamlet-máquina* de Heiner Müller, textos para o palco, destinados a nele conviver com outros materiais visuais e sonoros, muito mais do que "peças de teatro".

Seja na concepção vinaveriana ou na concepção steiniana, ou em outras ainda a inventariar ou quem sabe inventar, a peça-paisagem aparece como uma noção nodal na evolução presente das formas teatrais, dramáticas ou não, ou, mais geralmente, cênicas.

JOSEPH DANAN

Stein, 1978; Vinaver, 1993.

Personagem (crise do)

O enfraquecimento do personagem é ao mesmo tempo causa e consequência da crise do drama. Vetor da ação*, suporte da fábula*, condutor da identificação e garante da mimese*, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais. É, além disso, uma articulação capital da relação entre o texto e a encenação, o que fomenta ambiguidade e às vezes confusão entre o fantasma de papel que vagueia pelas entrelinhas e a carne do ator, que lhe proporciona, queira ele ou não, uma identidade. O personagem mudou tanto ou mais que os princípios da poética aristotélica. Entretanto, seu estado de crise, quase permanente para Robert Abirached, o expõe a consequências que envolvem a arte do ator e o trabalho cênico, de modo que a morte anunciada do personagem é frequentemente contrariada pelas tradições da interpretação, as exigências da cena e os hábitos da recepção.

Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. Ainda recebe nome em Samuel Beckett, embora de maneira atípica, sob a forma de monossílabos evocadores (Hamm, Krapp) ou apelidos (Didi, Gogo). Mas pode chegar a perdê-lo, como em Nathalie Sarraute, onde os enunciadores são designados quase sempre por siglas, como h1 ou f2. Ao contrário, acontece de um personagem cindir-se em várias entidades, sendo representado, por exemplo, em idades ou sob ângulos diferentes, como em Armand Gatti ou Michel Tremblay, ou ainda que a representação o clone. Tanto a eliminação quanto a

multiplicação conduzem ao mesmo resultado, o questionamento dos três elementos que Robert Abirached considera para definir o personagem, principalmente o *caráter*, além do *papel* e do *tipo*.

O núcleo do caráter foi o mais privilegiado, sobretudo pelo teatro dos anos 1950. A crítica do teatro psicológico e a da ideologia essencialista contribuíram para isso, da mesma forma que as dramaturgias antagônicas à mimese. Conferir identidade ao personagem significa fazê-lo preexistir tanto ao texto como ao palco. Embora lhe seja atribuída certa existência à montante da representação, esta não tem mais senão que exumá-la e reinstalá-la no trono. O personagem, dessa forma, é explicado pela pessoa, por sua vez em busca de seu "duplo no palco".

Jean-Pierre Sarrazac aponta que o personagem moderno é *sem caráter*, assim como o personagem do romance de Musil é *sem qualidades*. Muito antes do teatro do absurdo, Strindberg e Pirandello haviam iluminado as contradições, incoerências e pontos de vista múltiplos e cambiantes de uma "alma" supostamente única. "Observando dia após dia as ideias que (os homens) concebem, as opiniões que emitem, suas veleidades de ação, descobrimos uma autêntica salada que não merece o nome de caráter", escreve Strindberg. Quanto a Pirandello, ele ironiza acerca de nosso anseio de casamento com "uma única alma", ao passo que "continuamente temos ligações e aventuras com todas as nossas outras almas".

O pirandellismo extrai as consequências desse esvaziamento do personagem e da errância de figuras mal encarnadas, ou relegadas ao desemprego narrativo. Pois, embora uma espécie de preguiça leve sempre a crer em personagens prontos para usar, saindo do limbo por encomenda, o desaparecimento de uma identidade fixa é paralelo à crise da fábula. Ambas estão ligadas, desde que a lógica da narrativa progride em função de personagens coerentes e submetidos a uma ação federativa.

As consequências dessa perda de identidade são capitais, pois, se não é mais o "eu" no palco, quem é esse "outro"?

Reduzido a funções essenciais como inúmeros outros traços de sua humanidade, próximo da supressão por sua concentração num suporte tênue e enigmático, o personagem ainda fala. E essa "presença de um ausente" ou essa "ausência tornada presente", na qual Jean-Pierre Sarrazac vê a equação do personagem moderno, deve ser considerada em sua relação com a fala.

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz* que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que

decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário*, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala.

Claro, um personagem é sempre definido pela soma das réplicas reunidas sob a mesma sigla ou o mesmo patronímico que o constitui como tal. Mas como o personagem enunciador passou por um regime de emagrecimento a ponto de sua silhueta apagar-se, e como dela não podemos mais esperar discursos coincidentes com o suporte central, que todo idioleto conduz a um impasse, aumenta a fissura entre o que é falado e a fonte dessa voz.

Destituídos de grandes desígnios, e como que libertados das antigas preocupações narrativas importantes, os personagens exercem sua humanidade certificando-se de que ainda falam, dando nome a tarefas irrisórias ou fazendo listas para escapar ao naufrágio da memória.

Um teatro da fala, por conseguinte, é escrito independentemente de um teatro de personagens, caracterizado tanto por sua raridade em Samuel Beckett quanto por sua abundância em Valère Novarina, por seus efeitos de montagem* em Michel Vinaver ou por suas aparências de conversação* sem consequências em Nathalie Sarraute. De tanto acolher falas esparsas ou enunciados deserdados, acontece inclusive de esses teatros, sensíveis aos efeitos de coro*, expulsarem radicalmente toda fachada de personagem e prescindirem de fonte emissora figurada. O espetáculo da fala termina então de se manifestar em detrimento do personagem, que, no melhor dos casos, não passa mais senão de um codinome.

Entretanto, no interior dessas dramaturgias da fala, o retorno do personagem se desenha sempre que um confronto tem lugar entre o enunciador, de identidade às vezes convencional ou com desígnio por demais visível, e as falas que ele pronuncia, como se fosse invadido por linguagens plagiadas ou impostas. Não é mais questão agora de supressão do personagem, mas de sua requalificação precipitada, prontamente contrariada nos discursos. O teatro do cotidiano dos anos 1970 atribuiu-se como missão dar a palavra aos que não a tinham, ampliando ao mesmo tempo a galeria limitada dos personagens populares; agora, trata-se antes de trabalhar sobre o despojamento da linguagem e as contradições alimentadas pelos discursos impostos do exterior. Obviamente o personagem não se encontra mais por trás das palavras que pronuncia, para repetir a fórmula de Szondi, mas literalmente atravessado por todo tipo de jargões que bem ou mal ele se esforça por assumir para si. Assim falam os personagens de Werner Schwab, divididos entre os efeitos dialetais, a língua chique da burguesia, a língua pobre da televisão, o léxico do catolicismo, bem como

obscenidades diversas. Nesse caso e em muitos outros, o personagem aparece como uma espécie de encruzilhada de frases, ao passo que um abismo se abre entre sua identidade anunciada e as línguas que a corroem.

Essa impressão de enorme defasagem entre as figuras e seus discursos é uma característica do personagem contemporâneo, que não está mais por trás do que diz e tampouco é construído pelo que diz, uma vez que não vetoriza mais uma soma de réplicas coerentes. Para Szondi, o desengajamento do personagem teve início com Tchekhov e o diálogo em forma de conversação. Se ele não enfrenta ninguém, se não discute nem debate, se não defende um ponto de vista com autoridade e não procura obter nada dos outros, ele conversa; ou então é atravessado por discursos contraditórios que põem diferentemente sua existência precária em perigo. Beckett atribuía-lhe pelo menos um entusiasmo fingido, suscetível de fazer avançar o diálogo e a representação. Doravante, o personagem é mais falado do que fala.

Como corolário, o personagem aparece intermitentemente, acumula intervenções sem vínculos aparentes, que, não obstante, ele acompanha sempre com a mesma competência. Ganha vida durante um monólogo ou um diálogo; quando retoma a palavra – mas podemos dizer que a retoma? – mais tarde, mais distante, é num outro modo, para outro vago projeto. Assim, o personagem também aparece "estilhaçado", ali onde ainda o julgávamos rico de facetas, em Philippe Minyana ou Noëlle Renaude, por exemplo.

O ator não pode mais tomar a cargo esses personagens segundo os sistemas de representação vigentes, procurem eles a identificação ou formas de distanciamento. Nós o dizemos "atravessado" pela fala nas encenações de Claude Régy, o imaginamos portador de uma energia alternada, muito presente e subitamente fantasmática, engajado em seu discurso ou como que hibernado. Em todo caso, cabe-lhe assumir essas figuras empalidecidas às quais um suplemento de carne e contornos firmes dariam uma existência resoluta e falsa de "personagem em excesso".

"Quem fala aqui?" é a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador – o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado –, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas identidades vacilantes e nossos engajamentos; eles não desapareceram do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças a reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá.

JEAN-PIERRE RYNGAERT

Abirached, 1994; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 2001b.

Poema dramático

Por que preservar tal noção nos dias de hoje? Porque se criou um espaço especializado em *contaminações* de gênero, estéticas e culturais. "Não percebemos mais formas", ou "fronteiras entre o drama, o poema, a narrativa", de maneira que é preciso "unir o tema do poema ou a possibilidade do poema, o arroubo lírico e também o elemento dramático" (Peter Handke, 1987). O poema dramático é *experimental*, "é lançado contra resistências, não desce de uma cátedra poética. Vem realmente da margem" (Herbert Gamper e Peter Handke, 1992). Sua liberdade é a da forma e de uma linguagem que "ganharia vida e permitiria nomear as coisas" (Handke, 1987). Para o dramaturgo espanhol Borja Ortiz Gondra, o poeta dramático tem algo do visionário e do profeta; carregando apenas dúvidas e intuições, ele deve captar a "dor muda" de nossa sociedade para exprimi-la através da fala poética.

Para alguns escritores de teatro, o poema dramático constitui uma forma de emancipação do drama absoluto* de Peter Szondi, e, nesse aspecto, poderíamos aproximá-lo do drama "rapsódico*" analisado por Jean-Pierre Sarrazac.

Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (ato ou cena únicos, peça-monólogo), ou mesmo do diálogo, da fábula*, ou ainda de personagens* identificáveis. Ele progride segundo uma lógica da repetição ou do *leitmotiv*, e pode comportar rubricas abundantes. As dramaturgias de Marguerite Duras, Fernando Pessoa, Gregory Motton ou Jon Fosse contribuem dessa forma para a proliferação das potencialidades do texto dramático.

Em outros casos, o poema dramático multiplica os monólogos* (ou as formas de fala solitária), os silêncios*, as "pausas-rubricas" (descrições ou pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais, e concerne então aos domínios verbal e não verbal. Entretanto, ele não é estático, inscrevendo-se no desdobramento e movimento de uma fala (Oralidade*), trabalhando *com* a linguagem e *dentro* dela (imagens, ritmo* e prosódia). Os textos de Peter Handke, Valère Novarina, Eugène Durif ou Bernard-Marie Koltès, *A noite antes da floresta*, por exemplo, embora explorem o poder da fala, nem por isso deixam de levar em conta a materialidade da cena.

Convém, no entanto, esclarecer que o poema dramático não se confunde nem com o teatro versificado, nem com o "poema dramático" de Corneille, e mesmo com a "poesia

dramática" analisada por Diderot. Por outro lado, são designados como poema dramático os *dramatic monologues* de Robert Browning, Alfred Tennyson e T. S. Eliot, ao passo que eles utilizam convenções poéticas e teatrais distintas (caracterização minuciosa do personagem, ancoragem realista da ficção e linguagem próxima da língua falada). Com efeito, o poema dramático não participa mais das categorias da ação* ou da fábula*, diferindo também, por essa razão, do drama dito "ético" (Georges Schéhadé ou Jean Cocteau). Embora não constitua um gênero próprio, o poema dramático remete a formas específicas ao romper com o drama absoluto, como também com a concepção ilusionista do teatro.

O *Fausto* de Goethe constitui um dos primeiros poemas dramáticos em que uma série de episódios apresenta-se sob uma "forma nova", e em que "o diálogo ainda evoca a intenção dramática" (Charles Kempenaers, 1908). Esse drama contém, com efeito, algumas das orientações seguidas pelo poema dramático: deslinearização da fábula e tendência ao monólogo.

Radicalizado por Mallarmé, e reivindicado por alguns dramaturgos simbolistas (Maeterlinck, Yeats) ou por Hofmannsthal, o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz* lírica. Daí a importância do imaginário e da linguagem metafórica ou polivalente; daí, às vezes, a indiferença em relação às condições materiais da representação. Embora o poema dramático do século XIX tenda a se aproximar do poema, enquanto o do século XX revela-se mais experimental e aberto, ele antecipa a criação das formas híbridas atuais e prepara uma consciência de espectador.

Podemos considerá-lo uma das manifestações da crise do drama: pretendendo-se contestatário, e escrevendo-se *contra um certo teatro*, ele está à procura de outra teatralidade*. Sua liberdade constitui sua fecundidade, pela diversidade das formas e da linguagem, e pelas possibilidades oferecidas, por ocasião da passagem à cena.

GENEVIÈVE JOLLY E ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Eliot, 1969; Gamper e Handke, 1992; Goethe, 1994; Handke, 1987; Howe, 1990; Kempenaers, 1908; Maeterlinck, 1986; Ortiz Gondra, 1998; Rezvani, 2000; Sarrazac, 1981; Szondi 1981.

Ponto de vista/ Focalização/ Perspectiva

O texto dramático é – como toda obra de arte – "uma *mensagem* fundamentalmente

ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num único significante" (Eco). Tradicionalmente, a fim de domar essa tendência centrífuga do drama e comunicar um *ponto de vista* – uma "visão […] do acontecimento narrado ou mostrado" (Pavis) –, os autores adotaram diversos procedimentos para orientar a percepção do espectador. Os mais importantes são a *focalização* ou restrição de campo, e a estrutura de *perspectivas*, isto é, a constelação dos *pontos de vista* dos personagens sobre o mundo e os outros personagens (cf. Pavis). Apesar de, no drama moderno e contemporâneo, ainda vermos essa vontade operando nas diversas formas do teatro épico e didático, a natureza mesma do ponto de vista do autor, bem como os objetivos, condições e técnicas de sua comunicação, mudaram drasticamente. Por outro lado, constatamos o surgimento de uma tendência inversa, que consiste em recusar de maneira sistemática a consagração de um *ponto de vista** e que, enquanto forma aberta, faz da ambiguidade "um *fim* explícito da obra, um valor a realizar de preferência a qualquer outro" (Eco).

A teoria estética de Hegel permite apreender os desafios da questão do ponto de vista no drama absoluto* e interpretar cada uma das duas tendências mencionadas como crise desse modelo. Hegel parte de dois pressupostos que determinam as normas da comunicação do *ponto de vista*. Por um lado, estabelece como dado irrevogável a autonomia do universo diegético, ou seja, seu caráter absoluto tal como o define Szondi. Por outro, exige, em nome de um público que preservou "o verdadeiro sentido e o verdadeiro espírito da arte", que o ponto de vista do autor coincida com valores objetivos e partilhados pelo público, e que o drama seja a "realização do que é em si racional e verdadeiro". Sobre essa base, Hegel reivindica que o *ponto de vista* do autor seja veiculado através do curso e desfecho da ação. Em hipótese alguma ele deve se destacar, como intenção independente, da ação representada e expor esta última como um simples meio. A comunicação do *ponto de vista* é então necessariamente indireta. Como, por outro lado, a ação corresponde à colisão entre as *perspectivas* contrastadas dos personagens, é a constelação final dessas perspectivas que deve compor o *ponto de vista* do autor. Para guiar a percepção e o juízo do espectador, o autor vê-se obrigado a utilizar, além disso, *focalizações* sucessivas e complementares seja sobre uma ação única ou principal, e um dos personagens principais, seja sobre uma temática central, o aspecto trágico ou cômico da história, e ainda sobre uma atitude ou um traço de caráter dominantes dos personagens. Dessa forma, o espectador é sucessivamente guiado, através de uma "estrutura de perspectivas fechada" (Pfister), para um *ponto de vista* de caráter unívoco.

O drama moderno e contemporâneo, quando ainda opta por comunicar um *ponto de*

vista, volta a questionar essa "estrutura de perspectivas fechada", desde que não pode mais se escorar num consenso preestabelecido. O autor vê-se na necessidade de instaurar, acima das *perspectivas* contrastadas dos personagens, uma instância não ficcional para orientar explicitamente o juízo do leitor, ou do espectador. Vemos inicialmente aparecer em Villiers um tipo de "rubrica polimorfa" (Monique Martinez-Thomas), organizadora, intérprete ou crítica do texto dialogado, improvisando-se narrador ou poeta, propondo ações ou encenações opcionais. Essa tendência à romancização* do drama, inicialmente contida pelo texto-rubrica, sofre uma radicalização quando se instala no texto primário, por exemplo, com o Explicador do *O livro de Cristóvão Colombo* de Claudel. Poderíamos designar esse fenômeno, por analogia com os procedimentos romanescos, como uma "focalização zero" (Genette). Essa epicização*, evidente quando encarnada no palco (narrador/ encenador/ coro*), é menos perceptível numa intervenção como a da montagem*.

Além de adotar uma instância épica encarnada, Brecht faz da epicização o princípio que rege o conjunto da dramaturgia com a multiplicação e utilização sistemática de dispositivos de endereçamento* – painéis, *songs*, documentos projetados etc. Durante essas interrupções sucessivas do curso da ação, os atores, tornados cúmplices do autor, chamam a atenção do público para *gestus** portadores do *focus*.

O teatro documentário* explora, de maneira menos visível, a epicização para veicular através de uma montagem significante um *ponto de vista* sobre o material proposto. Nesse aspecto, inscreve-se na tradição das dramaturgias que utilizam a "focalização zero" para guiar a percepção do espectador. A dissimulação da instância épica cria aqui uma aparente objetividade.

Ao contrário da instância épica, que, em virtude de seu status não ficcional, não pode ser confundida com uma voz* individual de personagem, a "focalização interna" submete o conjunto de uma peça à *perspectiva* de um personagem e a expõe como uma "dramaturgia subjetiva" (Szondi). *O pai*, de Strindberg, é um exemplo dessa dramaturgia, explorada posteriormente pelo expressionismo, no qual a focalização impõe-se como núcleo do *ponto de vista* e como princípio de hierarquização da pluralidade das perspectivas dos personagens.

A existência de um porta-voz do autor contribui para aproximar essas dramaturgias de uma "estrutura sem perspectivas" (Pfister), que constitui, em sua variante ideal típica, uma focalização absoluta e permanente que permite afastar todo elemento que possa distrair a atenção do espectador do ponto de vista focalizado. Embora, em todos esses modelos, a estrutura das *perspectivas* contrastadas não seja inteiramente

abandonada, ela é regularmente isolada pelas diferentes instâncias épicas evidenciadas por um *focus* dominante.

Inversamente, quando o autor pretende afirmar o fracasso de certas ideologias, ou quando se recusa a consagrar *uma* visão de mundo, a unidade do ponto de vista desaparece em prol de uma estrutura polifônica. Nessa "estrutura de perspectivas aberta" (Pfister), os personagens propõem diversas perspectivas, não mais destinadas a convergir para um ponto de vista único, seja porque, deliberadamente, o autor não orienta o espectador (ausência de ponto de vista), seja porque o orienta em direções contraditórias (ponto de vista paradoxal). Isso supõe que o espectador, apreendendo a relatividade das perspectivas, aceite a ausência de ponto de vista como mensagem implícita, ou forje, por conta própria, um ponto de vista, desde que ignora o do autor. Assim, nos dramas de Tchekhov, a utilização sistemática de uma estética do contraponto desacredita antecipadamente aqueles que, dentre os personagens, parecem proferir o ponto de vista do autor. Seu comportamento – alcoolismo, indolência, passividade – confisca-lhes toda credibilidade, e eles se revelam incapazes de pôr em prática seu suposto engajamento. Essa dissociação entre discurso e ação coloca o espectador numa situação paradoxal, em que tem de escolher de maneira arbitrária: anúncio de uma revolução iminente ou mexerico de uma aristocracia rural ociosa? No fim das contas, o espectador posiciona-se livremente, recorrendo à sua personalidade, suas convicções íntimas e sua visão de mundo.

Longe de orientar o espectador sobre diferentes *pontos de vista* possíveis mas contraditórios entre si, Sarraute, em *Le Silence* [O silêncio], abstém-se inteiramente de guiar o espectador. É instaurada uma estrutura de *perspectivas* contrastadas que impõe um foco dominante sobre o personagem silencioso, cuja perspectiva permanece desconhecida. Como a integralidade do texto primário é motivada por esse mutismo, a estrutura de perspectivas permanece totalmente aberta, uma vez que nenhuma delas é contestada ou avalizada exclusivamente pelo personagem em condições de fazê-lo. Além disso, como a peça propõe uma *focalização externa* e não recorre a nenhuma instância épica capaz de restaurar a perspectiva ausente, o espectador, deliberadamente privado das informações necessárias para julgar a veracidade das diferentes perspectivas, vê-se frustrado pela falta de um *ponto de vista* que, não obstante, ele deve supor existente.

Beckett radicaliza essa tendência ao substituir a aporia pela incerteza. A opção por situações estáticas acua os personagens numa impossibilidade de ação verdadeira e num caráter arbitrário e gratuito das perspectivas. Sejam ou não contrastadas, essas

perspectivas permanecem como um jogo, sem nenhuma incidência, uma vez que não há evolução possível da situação. Portanto, não participam mais da constituição de um *ponto de vista*.

Nessas dramaturgias contemporâneas, a construção do sentido global da obra deslocou-se radicalmente do palco para a plateia, uma vez que o espectador não é mais capaz de posicionar-se numa relação hermenêutica com o palco: não se trata mais de descobrir o sentido, mas de procurar um.

KERSTIN HAUSBEI E GENEVIÈVE JOLLY

Eco, 1965; Genette, 1972; Golopentia e Martinez-Thomas, 1994; Hegel, 1997; Pavis, verbetes "Focalisation", "Point de vue", 1996; Pfister, 1994; Sarrazac, 1989; Szondi, 1983.

Pós-dramático

O pós-dramático não é um estilo, nem um gênero, ou uma estética. O conceito reúne práticas teatrais múltiplas e díspares cujo ponto comum é considerar que nem a ação* nem os personagens*, no sentido de caracteres, assim como a colisão dramática ou dialética dos valores, e nem sequer figuras identificáveis são necessárias para produzir teatro (Lehmann). Nesse sentido, o pós-dramático supera a oposição tradicional entre épico e dramático. É "dramático" todo teatro que pretenda representar o mundo, de maneira direta ou distanciada, e que coloca o ser humano no centro do dispositivo. Se Brecht designava o gênero dramático como um teatro do discurso e da mimese*, todas as experiências épicas para substituir a mimese pela diegese não são, aos olhos do pós-dramático, senão uma renovação e consumação do teatro dramático tradicional: elas também não concebem o teatro senão como representação de um cosmo fictício.

Nessa perspectiva, as revoluções cênicas do século XX, no que se refere a boa parte delas, teriam se inclinado a reforçar a forma dramática a fim de salvar o texto e sua verdade, quando estes achavam-se ameaçados por práticas teatrais tornadas convencionais. Inversamente, o teatro pós-dramático "reivindica a encenação como começo e como ponto de intervenção, e não como transcrição" de uma realidade que lhe seria exterior (Lehmann). Logo, não lhe é necessário convocar as dimensões tradicionalmente ligadas ao teatro. Em contrapartida, ele recorre a todas as artes: dança, canto, música, pantomima, teatro falado, artes gráficas, iluminação, vídeo, imagens virtuais, hologramas… O objetivo é solicitar a imaginação, desencadear associações, obter "a criação de um mundo de imagens que *resista* a uma leitura

interpretativa e que não possa ser reduzido a uma metáfora unívoca" (Heiner Müller). O texto não é excluído desse dispositivo, mas não é mais considerado o suporte e o pressuposto da representação. É um elemento entre outros, no mesmo plano que o gestual, o musical, o visual. Como aponta Hans-Thies Lehmann, "o passo para o teatro pós-dramático é dado quando todos os meios teatrais para além da linguagem veem-se instalados em pé de igualdade com o texto, ou podem ser sistematicamente pensados sem ele".

O pós-dramático é um apelo à autonomia real do teatro em relação ao drama, tal como fora pressentida ou almejada desde o fim do século XIX pelos simbolistas e de múltiplas maneiras em seguida, em Artaud, nos surrealistas, em Gertrude Stein, Witkiewicz etc., e que não teria chegado à maturação efetiva senão nas últimas décadas do século XX.

Nesse espírito, podem ser consideradas como do domínio do pós-dramático, por diversos motivos, não necessariamente conciliáveis, as realizações de Tadeusz Kantor, certas peças de Heiner Müller, certas encenações de Jean-Jourdheuil e Jean-François Peyret, de Klaus Michael Grüber, os espetáculos de teatro dançado de Pina Bausch, as encenações de Bob Wilson e, mais amplamente, numerosas formas experimentais que reúnem artistas de horizontes diversos, preocupados em suscitar encontros e descobrir elos entre as artes no palco do teatro.

Qual será a memória desse teatro na ausência de um texto que, até aqui, cumprira essa função? O vídeo? Uma partitura ainda por ser criada na qual estariam consignados dança, música, texto e os múltiplos elementos do espetáculo? Talvez o pós-dramático venha a ser um teatro sem memória ou cuja memória será necessariamente fragmentária.

JEAN-LOUIS BESSON

Lehmann, 2002; Müller, 1991.

Possíveis

É a respeito do teatro de Armand Gatti, no fim dos anos 1960, que Bernard Dort formula primeiro a ideia de um "teatro dos possíveis", que ele considera como propedêutica à ação política. O "possível" teatral, manifestado numa peça como *Chant public devant deux chaises électriques* [Canto público diante de duas cadeiras elétricas], que representa num dispositivo planetário e fragmentado o caso Sacco e Vanzetti, faz do espectador, e não mais apenas da ação cênica, o núcleo da

representação, sugerindo que o acontecimento é uma arma com vários gatilhos. Não seria o caso – adágio indissociável das lutas políticas e sindicais do século XX – de considerar esse acontecimento em seu presente em termos de vitória ou derrota. Um teatro desse tipo considera toda e qualquer ação*, mostrada sob o ângulo de uma síntese ou totalização, reportada exclusivamente a suas fontes passadas e projetada em seus desenvolvimentos futuros. No plano formal, portanto, trata-se de uma estética completamente diferente da postulada pelo absoluto do drama oriundo das normas aristotélicas e clássicas (Drama absoluto*).

Há um ponto do sistema de Brecht que decerto já estimula a ação realizada pelo personagem a ser lida como um "possível" entre outros. A técnica do "Não, mas", abordada no ensaio "A nova técnica da arte de representar", sugere que em todos os momentos importantes "o ator deve também, ao lado do que faz, descobrir, formular e deixar entrever alguma coisa que ele não faz". Por fim, é provavelmente ao teatro chinês tal como Brecht o aborda no mesmo ensaio ou em seu *Diário de trabalho* que devemos remontar, para melhor apreender a que ponto os "possíveis" têm a ver com o valor típico do gesto (*Gestus**), o procedimento que consiste em "mostrar duas vezes" ou a carga de revolta e liberdade contida no ato daquele que inventa e introduz uma variação no seio de uma arte rigorosamente codificada. Pois o teatro dos possíveis inscreve-se como a afirmação de uma aptidão humana à transformação e à decisão, e como baluarte contra a fascinação e a resignação trágicas.

As *Pièces de guerre*, *Café* [Café] ou *Le Crime du XXIe siècle* [O crime do século XXI], de Edward Bond, nas quais se joga o devir da comunidade humana contra um fundo de esquemas em forma de experiências-limite (parricídio, fratricídio, infanticídio), consideram por sua vez a fábula* como lugar dos possíveis, submetendo o sujeito individual ou o grupo a uma situação crítica e observando o leque de suas reações e sua resistência ao assassinato da moral pelo Estado.

Heiner Müller, em *A estrada para Wolokolamsk* sobretudo, orientava a técnica dos possíveis para o foro íntimo do indivíduo instado a tomar uma decisão na guerra, enquanto se entrechocam nele veredictos contraditórios. Nesse caso, apenas a narrativa, e não a ação dramática veiculada pelo diálogo, acha-se apta a restaurar a ideia dos possíveis e sua simultaneidade.

Vemos, por outro lado, num autor como Werner Schwab (*Extermination du peuple; Excédent de poids, insignifiant: amorphe* [Extermínio do povo; Excesso de peso, insignificante: amorfo]), sucederem-se dois desenvolvimentos antinômicos de um mesmo estado de coisas: um, ativo, o outro, passivo, maneira talvez de sugerir que o

teatro estático e a imobilidade encobrem agora toda veleidade de ação e elevação, a menos que estas já contenham em si mesmas sua própria condenação.

Num outro modo, Max Frisch, em *Biographie, un jeu* [Biografia, um jogo], declina a existência humana sob a forma de uma arborescência e experimenta sucessivamente as implicações de uma decisão, depois de seu oposto. Contra a dramaturgia do "belo animal*" (Aristóteles não afirmava que a tragédia era inapta para conter todos os acontecimentos de uma vida humana?), talvez seja precisamente o jogo biográfico que aponte o caminho do que Jean-Pierre Sarrazac denomina em *Critique Du théâtre* "a (re)generação dos possíveis". Na contramão de todo fatalismo, poderíamos assim postular, como faz Strindberg em *A grande estrada*], um espaço teatral que veria o homem sair do túmulo para voltar, "de etapa em etapa, aos múltiplos lugares de sua vida". Maneira de escapar ao esmagamento inelutável do homem contemporâneo, de inverter a estrutura neotrágica que o conduz à sua perda, de abrir assim o dispositivo dramático para o espectador, convidá-lo, escreve Jean-Pierre Sarrazac, retomando uma fórmula de Edward Bond, a "refazer sua vida de maneiras múltiplas".

DAVID LESCOT

Dort, 1971; Brecht, 1972-1979 e 1976a; Ivernel, 1999; Sarrazac, 2000a.

Processo (Tribunal)

Entre teatro e tribunal vigora uma relação de homologia fundada num parentesco estrutural. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, lembraram que, desde a origem, as instituições trágica e jurídica eram solidárias. A tragédia, dessa forma, extrai do direito seu vocabulário técnico. Ambos aparecem como o lugar de uma incerteza, de um conflito, pois questões morais ou políticas não se resolvem a golpes de leis absolutas, nem no teatro, nem por ocasião da sessão do tribunal.

Como sugere essa afinidade original, podemos então conceber o palco, a exemplo do tribunal, como lugar do debate e do confronto de interesses, ideias, teses antagônicas, segundo as regras de um protocolo rigorosamente estabelecido e mediante o uso de uma fala reportada à sua função agonística.

Peter Szondi criticou, através do processo de *Os criminosos*, de Ferdinand Bruckner (1928), uma das orientações da dramaturgia épica, que recorre a uma montagem* por trás da qual o narrador original da epopeia se ofusca. No segundo ato da peça de

Bruckner, desenrolam-se simultaneamente cinco processos judiciais nas salas de audiência do mesmo Tribunal de Justiça. Aqui, as transições de uma ação jurídica para outra não são mais amenizadas pela intervenção de um sujeito épico*, mas como uma concatenação em que as mesmas fórmulas protocolares são repetidas e propiciam a passagem de uma sequência à outra. É então no plano da estrutura e não apenas tematicamente que é aproveitada a linguagem do mundo real dos trâmites.

Foram incontáveis, durante a segunda metade do século XX, as tentativas teatrais que jogavam com a analogia entre o palco e o tribunal, quer recorressem elas à pura construção ficcional ou buscassem reproduzir as minutas de processo extraídas da realidade histórica. Na vertente da ficção, da investigação policial, da reflexão existencialista, classificaremos por exemplo *A pane* de Dürrenmatt (1961), em que magistrados aposentados forjam para um viajante perdido um destino de grande criminoso. Na outra ponta colocaremos o espetáculo de Jean-Pierre Vincent *Le Palais de Justice* [O Palácio da Justiça] (1981), construído segundo uma intenção de hiper-realismo a partir de sessões reais de tribunal.

Nos anos 1960, na França ou na Alemanha, o teatro adota em várias circunstâncias a forma do julgamento como que para melhor servir suas pretensões militantes. A utilização de um material documentário vai então de par com um esforço radical de formalização. Em *Chant public devant deux chaises électriques* [Canto público diante de duas cadeiras elétricas] (1964), Armand Gatti cria um dispositivo estilhaçado no qual o julgamento de Sacco e Vanzetti realiza-se simultaneamente em cidades do mundo inteiro. O público, para o qual está apontada a luz no final, é intimado a decidir: "O que importa é saber se Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti serão mais uma vez (hoje à noite) executados nesta sala".

Em *O interrogatório*: *oratório em 11 cantos* (1965), Peter Weiss confere ao processo de Auschwitz a forma do oratório, como que para colocar em tensão as realizações mais exemplares da civilização e da barbárie humanas: o teatro documentário* reivindica uma utilização retórica dos elementos da representação e opõe à ação*, fundamento da forma dramática, o discurso.

Quando a dramaturgia recorre ao agenciamento do tribunal, por exemplo, é acima de tudo a relação entre o palco e a plateia que está em pauta. Antes mesmo de disponibilizado aos seus herdeiros, o paradigma do processo acompanha a concepção do teatro épico brechtiano. Talvez convenha ler sob esse ângulo a famosa "cena da rua" de *A compra do latão*: *1939-1955*, na qual é dito que o ator deve seguir o exemplo da testemunha que relata um acidente. Ponto crucial: é de suas ações (gestos, expressões,

falas) que será deduzido o caráter dos personagens. A partir desses *gestus**, Walter Benjamin lembrava em "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht" que era possível incriminá-los. A representação teatral assemelhava-se então ao *depoimento*, relato e registro dos fatos prévios a um julgamento. É este de fato objeto do exercício brechtiano: "Imitando suas ações, ele permite julgá-las", escreve ele a respeito da testemunha e dos protagonistas da cena de rua. Deduzir o caráter das ações, isto é, romper com os estereótipos da comédia clássica, é orientar o palco do teatro para um funcionamento jurídico, pois, se as ações do personagem precedem seu caráter, é porque incumbe à plateia (e não diretamente à cena, ao autor) pronunciar seu veredicto. Resta saber se o modelo do processo permanece fecundo para além do episódio brechtiano, se não podemos conceber um teatro, mesmo épico, mesmo narrativo, que indicie sem condenar, não um processo conclusivo, à maneira de Brecht, mas um processo em suspenso, à maneira de Kafka.

DAVID LESCOT

Benjamin, 1969; Sarrazac, 2000a; Szondi, 1983; Vernant e Vidal-Naquet, 1972; Weiss, 1968.

Rapsódia

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do "autor-rapsodo", que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa "costurar" –, "costura ou ajusta cânticos". Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do "costurador de *lais*" medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico*: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem*, a hibridização, a colagem, a coralidade*. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas –, que por sua vez se inscreve num *devir rapsódico*.

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo "recusa do 'belo animal*' aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)". Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devir*. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do "texto-tecido" –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro "modo poético", que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.

Tal gesto de escrita resulta frequentemente nos dramaturgos contemporâneos numa nova distribuição da fala. Em outros autores como Pirandello, Brecht ou, mais recentemente, Heiner Müller ou Didier-Georges Gabily, por exemplo, podemos detectar um ato de rendição da fábula* que se conjuga com uma empreitada de questionamento que passa por um trabalho de montagem e hibridização dos fragmentos épicos e/ ou dramáticos, sobretudo no que se refere à reescrita da História e de seus mitos. Arrebatados por essa forma paradoxal e múltipla, divididos, dissociados, eles mesmos às voltas com o estilhaçamento e a recomposição problemática, os personagens* tornam-se assim intangíveis. Seu status torna-se indecidível e como em suspenso, enquanto – Jean-Pierre Sarrazac mostra isso a respeito do personagem brechtiano Galy Gay (*Um homem é um homem*) – desse despedaçamento identitário nasce um personagem de "antropomorfismo incerto", um sujeito falante dividido. Num texto como *Hamlet-máquina*, as figuras míticas femininas (Ofélia, Electra) – da mesma forma que a de Hamlet – veem-se ao mesmo tempo estilhaçadas e justapostas, descosidas-recosidas na trama da peça-poema, o que reflete uma fala desdobrada na afirmação de uma identidade problemática: "ofélia (*enquanto dois homens de jaleco de médico enrolam em torno dela e da cadeira de rodas ataduras de gaze de cima a baixo*). É Electra que fala. No âmago da escuridão. Sob o sol da tortura. Nas metrópoles do mundo. Em nome das vítimas".

É o que Jean-Pierre Sarrazac chama de "teatro dos possíveis*", no qual coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia – Bakhtin mostrou suas principais características: propensão à mistura, à pluralidade, à

heterogeneidade, à inversão dos gêneros e das vozes –, que o trabalho rapsódico de emenda e cerzimento assume todo seu sentido, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma "montagem dinâmica". Do estilhaçamento do diálogo, da coralidade*, pode surgir a *voz rapsódica*, "voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza". É uma voz* desse tipo, irremediavelmente nômade e difratada, fadada à reiteração de um questionamento incessante, que dá por exemplo a ouvir o coro de entrada de *Gibiers du temps* [Tempo de jogo] (Didier-Georges Gabily): "I. Diz Teseu (digo eu): agora irei àquela cidade e reencontrarei minha casa, a reverei, diz Teseu (digo eu), pois o Deus não me enganou; eis o que penso, diz Teseu (digo eu). Eu te sonho Teseu, te interrogando sobre o paralelepípedo, sobre a pedra que não é pedra, o monstro azulado, o roxo no poente, o insultante; sobre o cimento prisão das areias e cascalhos que o mar rolava e os plásticos lisos como o mármore, ardentes como a mentira, te interrogando".

Esse tipo de linguagem tende frequentemente à monstruosidade linguística, como em Novarina, para por fim constituir um "mosaico das línguas e discursos". Para além das controvérsias de gênero e da recusa da tradição, a escrita rapsódica, de que Wenzel, Deutsch ou ainda Koltès são portadores atualmente, abre-se a outros desafios dramáticos. Passando pelo pressuposto da *hibridização*, do *inédito* e do *entre-dois*, preconizando a *irregularidade* contra a uniformidade e a unidade, a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas. Ao fazê-lo, ela permite sonhar com um outro possível, subjacente e mais a montante, com "essa possibilidade de reabrir a cena originária do drama". Logo, o que está em jogo na constelação rapsódica do drama contemporâneo é a instauração de um teatro em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa incansavelmente, sob o ímpeto fundador de uma pulsão sempre recomeçada: a *pulsão rapsódica*, ao mesmo tempo fundadora e inaudita. É, por fim, um *desafio*, formulado por Jean-Pierre Sarrazac: aquele talvez que o autor-rapsodo dirige, "por cima da cabeça do aluno-dissidente Aristóteles", ao iniciador da forma rapsódica, ao "mestre Platão", a fim de que "se inaugure a época de um drama que, com toda a ligeireza que cabe a uma arte, integraria a filosofia".

CÉLINE HERSANT E CATHERINE NAUGRETTE

Bakhtin, 1970; Brecht, 1972-1979; Goethe, 1983; Sarrazac, 1981, 1995, 1997a e 1998; Szondi, 1983.

Realismo

O realismo não é uma categoria oriunda diretamente da estética do drama. Em contrapartida, podemos decerto conceber o que seria um "realismo teatral" pelo viés de uma abordagem específica da análise estrutural da narrativa. Uma constatação impõe-se de saída: é ao preço de um deslocamento, de uma translação do objeto narrativo para o objeto dramático que tal noção é sugerida. Além disso, essa operação necessária torna o realismo no teatro um paradoxo. E, embora ele parecesse ter encontrado sua fórmula no naturalismo de Hauptmann ou de Antoine, talvez seja antes do lado do fabulista (Brecht e Kafka lidos por Günther Anders) que convenha procurá-lo.

Roland Barthes, num artigo célebre de 1968 intitulado "O efeito do real", escreve: "Desde a Antiguidade, o 'real' estava do lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à ordem mesma da narrativa (imitação ou 'poesia')". Assim colocada, a constatação aplica-se naturalmente ao drama aristotélico, o qual bane qualquer referência ao real histórico por não extrair seu princípio senão de si mesmo. Em outros termos, o drama é a imitação de uma ação, impossível defini-lo como transcrição da História ou reprodução da natureza, as quais seriam incompatíveis com o absoluto de seu desenrolar.

O surgimento do realismo no campo dramático relaciona-se provavelmente com o *tableau* (Quadro*), no sentido em que o concebia Diderot. Criticando a ação teatral de sua época por ser imperfeita, "uma vez que não vemos no palco quase nenhuma situação da qual pudéssemos fazer uma composição sustentável em pintura", o autor de "Conversas sobre *O filho natural*", já sugere não mais considerar o drama em termos exclusivamente narrativos (ou, como escreve Barthes, "preditivos"), mas aplicar-lhe o paradigma da descrição (cuja estrutura, ainda segundo Barthes, é, ao contrário, "somatória").

Eis o que não concerne apenas à composição do drama, mas sim a seu referente, *a fortiori* quando o naturalismo apodera-se das questões levantadas por Diderot. Com isso, o referente teatral pretende pautar-se pelo real, e não mais obedecer a regras estéticas canônicas e intrínsecas. O sonho de Hauptmann em *Os tecelões* seria menos narrar a ação dos operários de Peterswaldau do que representar seu meio e as condições objetivas de sua existência, projeto que traduziríamos de bom grado em termos não dramáticos como descrição ou hipotipose. A ideia de que tal vontade realista culmina no desejo de um teatro "descritivo" acha-se apoiada pela célebre fórmula de Antoine, extraída de seu *Conversas sobre a encenação* (1903): "A

encenação moderna deveria exercer no teatro a função exercida pelas descrições no romance". Porém, se parece libertar-se da coerção do verossímil, o realismo característico dos naturalistas continua obrigado a compor com a última muralha aristotélica, a ação* dramática, e não alcança o puro quadro ao qual, idealmente, tende seu projeto. Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, analisou esse funcionamento nos dramas de Hauptmann, ameaçados pelo desgaste porque "a dissociação do meio, do caráter e da ação no drama naturalista, a alienação que lhe é peculiar, vedam a possibilidade de uma unificação homogênea de seus elementos num absoluto".

Devemos concluir pelo impasse de todo realismo teatral? Na verdade, a batalha travada por Diderot e depois pelos naturalistas contra a noção de verossimilhança abre caminhos fecundos para um realismo que não buscaria copiar o real, mas expor suas engrenagens. Günther, leitor de Kafka, fornece nesse aspecto uma chave preciosa, e, mais uma vez, o desvio pela narrativa, pelo romance, ilumina o teatro. Kafka, qualificado por Anders de "fabulista realista", instala seu objeto numa situação artificial e experimental, no intuito de sondar os segredos da realidade. Dessa deformação ou caricatura da realidade objetiva surge uma "constatação da forma", verdadeira ferramenta de conhecimento. Claro, conclui Anders, se o aspecto da experiência não é "realista", pois o fabulista não pretende descrever o que vê, seu resultado, por sua vez, o é inegavelmente.

Na esteira de Kafka, convém colocar Brecht. Este, inventor de fábulas*, organizador de experiências, toma como objeto o real social, político, histórico, que ele concentra e reconduz a dimensões mais propícias ao teatro: a chegada de Hitler ao poder torna-se, em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, a tirania de uma quadrilha de bandidos sobre o cartel da couve-flor em Chicago. Portanto, é aconselhável, contrariando as definições de senso comum, denominar "realista" não o teatro do mimetismo e da reprodução pictórica ou fotográfica do real exterior, mas um teatro que, na linhagem brechtiana, com fins nada menos que científicos, impõe à realidade objetiva inúmeras torções, transposições, transformações, isto é, operações prévias a um realismo da estrutura, um realismo no sentido filosófico.

DAVID LESCOT

Anders, 1990; Antoine, 1999; Barthes, 1982a; Diderot, 1996; Szondi, 1983.

Relato de vida

O relato de vida no teatro rompe com a dramaturgia tradicional na medida em que recompõe por intermédio da narração pura, e não mais por um encadeamento orgânico de ações*, a vida de um personagem, considerada num quadro temporal geralmente bem amplo, que pode ir de seu nascimento à sua morte.

Fundamentalmente épico*, mas também fortemente ligado à subjetivação moderna do drama, uma vez que o real nele é filtrado pela interioridade do personagem, o relato de vida visa dar conta de um percurso global, reorganizado pela fala no intuito de lhe conferir um sentido. O teatro contemporâneo, todavia, confronta em caráter permanente esse projeto com o surgimento de uma desordem narrativa, de um estilhaçamento da fala e de uma fragmentação* do relato. A apreensão de si mesmo pode ver-se ameaçada pela confusão emotiva (*Le Petit bois* [O pequeno bosque], de Eugène Durif) ou pela tomada de consciência de um vazio interior (*Le Sas* [A peneira], de Michel Azama). Pode ser também radicalmente fustigada por uma estética da fragmentação e da unidade intangível, em cujo seio excertos de relatos de vida sejam disseminados no texto *Ma Solange*…, de Noëlle Renaude).

Ao contrário dos relatos do teatro tradicional, cuja função era narrar uma parte da fábula* que não era possível representar no palco, mas que alimentava necessariamente o presente dramático, o relato de vida reconstrói um passado morto. Subverte não apenas a temporalidade dramática, orientando-a para a retrospecção, como também o status do personagem, que adquire uma dimensão espectral. O relato de vida é uma contraparte do retorno dos mortos, que, como em Noëlle Renaude, podem dizer: "Nasci morri" (*Les Cendres et les lampions* [As cinzas e os lampiões]). A fala então extrai sua dinâmica do desafio de conseguir dizer tudo num tempo restrito, por exemplo o de um programa de televisão no caso de *Inventários* de Philippe Minyana. Condensado ou precipitado de uma vida, o relato é construído em torno de detalhes e objetos cruzados, capazes de coligir de maneira sintética seções inteiras de uma existência. Ele se torna o lugar de um trabalho sobre a língua deveras elaborado: as entrevistas realizadas por Minyana para alimentar seus dramas, num trabalho que se assemelha ao realizado por Pierre Bourdieu em *A miséria do mundo* (1993), são na realidade profundamente reescritas, conferindo um valor poético ao relato que o faz assim fugir do teatro documentário* e da ilusão de um depoimento ao vivo. Essa poetização do relato de vida resulta, em *King* [Rei] de Michel Vinaver, num erudito trabalho polifônico: King C. Gillette, inventor da lâmina de barbear descartável, é figurado por três instâncias narrativas, King jovem, King maduro e King idoso, que ora sucessivamente, ora em coro*, emitem fragmentos recitados de uma vida tortuosa e contraditória.

Lejeune, 1980; Ryngaert, 2000; Sarrazac, 1989.

Retrospecção

A ideia de retrospecção vai na contracorrente de toda uma tradição que, segundo a fórmula de Szondi, deseja que "o drama se desenvolva segundo uma série absoluta de presentes". A orientação do drama para um desfecho situado no futuro, para uma catástrofe* final, subordina efetivamente o passado dos personagens ao presente da representação. É, ao contrário, como uma peça híbrida, tensionada entre retrospecção e projeção, que se apresenta *Espectros*: a peça de Ibsen alimenta-se da revelação de um passado familiar culpado, que apenas a doença hereditária de Osvald vem finalmente atualizar. A emergência de uma dramaturgia às avessas, que não se opera sem hesitação em Ibsen, tende a deslocar a oposição, central na correspondência de Goethe e Schiller, entre o "poeta épico", que "expõe o acontecimento como *totalmente passado*", e o "poeta dramático", que "o representa como *totalmente presente*". Assim, a construção de *A casa queimada* a partir do incêndio da morada familiar, que resulta na revelação dos segredos ali enterrados, dá origem a um sujeito épico*: a lógica retrospectiva vigente na peça de Strindberg é encarnada pelo personagem do Forasteiro, encarregado de desvelar um romance familiar que se furta à representação.

A forma dramática tradicional, que tende para um desfecho por vir, situava-se numa posição comparável à do anjo da História de Benjamin, testemunha impotente do passado impelida à sua revelia para o futuro pela "tempestade" do progresso. A alegoria benjaminiana esclarece o funcionamento de um drama absoluto*, cuja inscrição num presente voltado para o futuro não é destituída de significação ideológica: a progressão do drama para uma catástrofe final só poderia fazer sentido contra o fundo de ideologia do progresso. Por exemplo, a crítica da ideia de progresso histórico que atravessa a obra de Müller é acompanhada por uma transformação da progressão dramática em retrospecção. A metamorfose do drama em lembrança é exibida pelas primeiras palavras de *Hamlet-máquina*: "Eu era Hamlet". Hamlet, que paradoxalmente para um personagem de teatro exprime-se no passado, despede-se do drama shakespeariano ao mesmo tempo que inscreve a peça numa lógica retrospectiva. Uma mesma lógica rege *A missão*, subintitulada "lembrança de uma revolução", e *Descrição de imagem* "explosão de uma lembrança numa estrutura dramática que

pereceu". A retrospecção, que Müller associa ao perecimento da forma dramática tradicional, não assinala apenas a imobilidade da História: ela se abre para uma renovação do teatro na qual a ação se faz descrição e o personagem, voz*.

HÉLÈNE KUNTZ

Benjamin, 1971; Goethe, 1994; Sarrazac, 1989; Szondi, 1983.

Revista

O termo *revista* foi herdado das tradições da opereta ou do cabaré, mas viu-se reativado pelo teatro épico de Piscator e associado a um propósito político. Para além de suas origens históricas, a revista é um exemplo de um tratamento não dramático de questões como o surgimento do povo no palco, o acirramento de posições de classe antagônicas, a apresentação de componentes sociais portadores de *habitus*, discursos ou opiniões de valor típico. É, portanto, acima de tudo como técnica que convém examinar o funcionamento da revista, considerando que os procedimentos que lhe são peculiares não constituem um aparelho imutável, mas se prestam por natureza à variação e à evolução.

A noção de "revista política" foi utilizada por Szondi para designar a *démarche* de Piscator, ao colocar no canteiro de obras em 1924 a *Revue Roter Rummel* [*Revista do Rumor Vermelho*], proletária e revolucionária. Parente do teatro de *intervenção*, do agit-prop, a revista política assim concebida funda-se sobre um conjunto de meios opostos à forma absoluta do drama, visando alçar o palco às dimensões da História. O *diálogo* dramático vê-se substituído pela *discussão* política diretamente importada da rua, das oficinas, das fábricas. Os estereótipos do "compadre" e da "comadre", oriundos da opereta, veem-se redefinidos como "proletários" e "burgueses". Alheia à ação* e ao seu desenvolvimento unificado, a *revista* pertence ao âmbito da montagem* e prevê importar materiais que remetam à realidade ou à atualidade de uma situação social descrita (reportagens cinematográficas, dados estatísticos, documentos de arquivos, recortes de jornais etc.). A unidade da ação dá lugar a um princípio de heterogeneidade das sequências, à maneira dos *números* a se suceder durante o sarau de music-hall; assim, essa estética da revista "à americana" será reivindicada e resgatada pelo teatro brechtiano.

À montante das técnicas piscatorianas, podemos remontar o uso da revista em certas tentativas de Schiller (o prólogo de *Wallenstein*), Grabbe (os dois primeiros atos de

Napoléon ou Les Cents-Jours [Napoleão ou Os cem dias]) ou ainda Musset (as réplicas atribuídas aos cidadãos e comerciantes de *Lorenzaccio e Cia.*). E podemos a jusante observar um ressurgimento desses procedimentos na estrutura de certos espetáculos de Ariane Mnouchkin, sobretudo o famoso *1789*.

A revista condiciona assim uma redefinição do estafe dramático e repousa numa nova globalização da fala teatral. O dramaturgo apresenta um cortejo, e o zumbido verbal das intervenções sucessivas visa reconstruir no palco o tecido social na variedade de seus elementos constitutivos. O personagem*, com frequência anônimo, apenas esboçado mas imediatamente identificável em virtude dos códigos da cor local ou de um referente sociológico sem dúvida partilhado seguramente com o público, não é mais considerado entidade individual, mas tipo ou amostra.

Assim, as condições objetivas da política real, longe de exercerem função de segundo plano, tornam-se parte integrante da representação teatral, às vezes seu fio condutor.

Diante do sonho irrealizável de levar para o palco as massas, a turba no seio de um vasto afresco histórico, a resposta sugerida pela revista situa-se do lado das formas menores. O modo épico, na contramão de todo gigantismo, assume aqui o aspecto de um jornal teatralizado. As relações de força serão evocadas sob a forma de um quadro móvel das ideologias e mentalidades, no qual os dados reais do que denominaríamos um "meio moral" fazem-se ouvir polifonicamente.

O outro polo da revista, desvencilhado por sua vez das determinações políticas evocadas até aqui, acha-se ocupado pela técnica de certas obras strindberguianas que propõem, face à unidade do drama, a fragmentação pela sucessão de formas breves, e da qual *O sonho* oferece um exemplo modelar. Aqui, as formas, da mais naturalista à mais onírica, dispostas como um leque dentro da mesma peça, desenham o panorama de uma condição humana dada em espetáculo.

DAVID LESCOT

Lescot, 2001; Piscator, 1962; Sarrazac, 2001a; Szondi, 1983.

Ritmo

O ator, o encenador e o espectador têm sempre uma noção intuitiva do ritmo de uma representação, embora uma prática contemporânea (Antoine Vitez, Michel Vinaver ou Claude Régy) venha buscando a abordagem, do ritmo e de suas implicações, centrada

no ritmo da linguagem. Isso supõe definir esse termo, utilizado para designar ritmos de naturezas diversas (cósmica, biológica, musical, plástica…), dissociá-lo de uma concepção tradicional (a "métrica" dos versos ou a "expressividade") e considerá-lo em toda a linguagem, literária e "comum". Podemos então analisar, como fez Henri Meschonnic, um *ritmo propriamente linguístico* – etimologicamente, um "fluxo" – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala.

Essa concepção permite reconsiderar os riscos ou as modalidades da fala no teatro, no que se refere à "fabricação" e à recepção de um espetáculo. O ritmo "age mais que as palavras" (Meschonnic), porque se dirige ao corpo de um espectador que, entrando numa fala, acha-se fisicamente confrontado com a subjetividade de uma escrita.

Para Henri Meschonnic, o ritmo é analisado na acentuação do discurso (*acentos de grupo* e *acentos prosódicos* dos ecos consonantais) ou pela consideração das séries prosódicas – consonantais e vocálicas – e, no escrito, da pontuação e da tipografia. As séries prosódicas criam uma atração semântica entre as palavras, e os acentos inscrevem a oralidade* da linguagem, isto é, um contínuo sonoro, independente da gramática ou da retórica, e da frase ou da réplica. A análise desse ritmo liberta uma significação própria, construída na circulação da fala, nas sequências de acentos "inventados a cada vez especificamente por um sistema poético particular" (Gérard Dessons e Henri Meschonnic).

É possível também analisar o ritmo de um drama à luz dos trabalhos de Marcel Cohen e Marguerite Durand sobre a distinção entre as finais consonantais, *suspensivas*, e as finais vocálicas, *conclusivas*. Dependendo de sua final, consonantal ou vocálica, uma réplica pode revelar-se "suspensiva" ou "conclusiva", isto é, fonicamente anexa ou disjunta da réplica precedente ou seguinte, de acordo com um ritmo que é o da circulação da fala, e não mais apenas o da alternância das réplicas.

Pelo fato de atravessar o agenciamento das réplicas, e portanto os discursos próprios dos personagens, essa análise do ritmo vai além da relação interpessoal (entre os personagens ou entre o leitor/ espectador e estes), bem como da "dupla enunciação" teatral. Ela permite visar concretamente, num texto dramático, os fluxos de fala, e a teatralidade* desse movimento que cada obra reinventa.

Descabida numa análise do drama em tempos fortes ou fracos, rápidos ou lentos, isto é, como uma estrutura congelada, essa concepção do ritmo permite redefinir o movimento* dramático, na origem de uma temporalidade ou de um *andamento* subjetivos, e isso independentemente da extensão das réplicas, de sua distribuição e da

decupagem em cenas ou *tableaux* (Quadro*). Assim, a "pausa" discursiva ou rubrica ou as notações de silêncios*, que se multiplicam no drama moderno e contemporâneo a partir da segunda metade do século XIX, participam desse ritmo, como *momentos* inscritos na irregularidade e na singularidade de um movimento da fala.

A diagramação de um drama deriva igualmente de seu ritmo e permite apreendê-lo em sua globalidade: o branco tipográfico acopla ou dissocia as réplicas, as cenas ou os quadros; constitui inclusive um discurso próprio, sobranceando o texto, sobre o que pode ser o ritmo cênico. Além de produzir um efeito visual de descontinuidade, o branco inscreve a continuidade de uma subjetividade; e esse vaivém instaurado, por seu intermédio, entre o diálogo e as rubricas pode então ser considerado um novo modo de "diálogo" teatral, estabelecendo-se entre o ficcionamento e a instância ou o *sujeito* da escrita.

Por ocasião da passagem ao palco, uma abordagem "objetiva" do ritmo de um texto consiste em restaurar sua organização rítmica, abordagem que pode aliás afetar o dispositivo cênico: oralização e gestual* postos a serviço das ênfases e ecos prosódicos do discurso (Antoine Vitez, Claude Régy); resgate de rubricas significantes, transformadas numa realidade rítmica audível, sob a forma de uma voz *over* (Matthias Langhoff, Stanislas Nordey).

Assim considerado, o ritmo torna caduca uma divisão rigorosa entre o audível e o visível, bem como entre o diálogo e as rubricas, e instala a linguagem no cerne do dispositivo teatral. As dramaturgias de Valère Novarina, Eugène Durif, Jon Fosse ou Bernard-Marie Koltès, e muito particularmente as que participam do poema dramático*, prestam-se efetivamente a essa transformação da fala em espetáculo. A seguirmos a teoria de Henri Meschonnic, a linguagem, por sua dimensão material ou corporal, pode acabar por induzir o gestual dos atores, ou as escolhas de espacialização, ou mesmo constituir por si só o espetáculo.

Existem naturalmente outras abordagens do ritmo, passíveis de serem adotadas pelo encenador ou o cenógrafo. Trata-se, porém, de outros tipos de ritmo, distintos do ritmo próprio do texto e ligados a especificidades não estritamente linguísticas. Essas práticas, a serem situadas na linhagem das realizações de Adolphe Appia ou Edward Gordon Craig, acrescentam significações ao texto, ou as substituem: efeitos plásticos ou sonoros; iluminações, marcação dos atores ou modo como o espetáculo se desenrola. Estas serão consideradas outras formas de enunciação cênica que permitem "pensar a dialética do tempo e do espaço no teatro" (Patrice Pavis).

GENEVIÈVE JOLLY

Cohen, 1949; Dessons e Meschonnic, 1998; Durand, 1950; Meschonnic, 1990 e 1995; Pavis, verbete "Rythme", 1996.

Romance-rubrica

John Gabriel Borkman: "A senhora Gunhild Borkman está sentada no sofá fazendo crochê. É uma mulher de certa idade, com uma expressão fria e altiva, de aspecto rígido e rosto hirto. Sua cabeleira abundante é fortemente grisalha. Usa um *tailleur* de seda que deve ter sido elegante, mas que agora parece cansado e puído, e um xale de lã nos ombros…". *Longa jornada noite adentro*: "Mary, cinquenta e quatro anos, é de estatura mediana. Silhueta jovem e graciosa, ligeiramente obesa, mas, apesar da ausência visível de espartilho justo, a cintura e os quadris não são os de uma mulher madura […] O rosto […] magro, pálido, ossudo […] Cabelo volumoso, inteiramente branco, emoldurando a testa bem alta, faz parecer quase negros os olhos castanhos, que já se destacam nesse rosto pálido. Grandes, de uma beleza ímpar, eles têm longos cílios curvos…" etc. Evidentemente essa abundância – pletora, deveríamos dizer – e essa precisão quase maníaca das rubricas nas obras dos grandes autores "naturalista-simbolistas", Ibsen, Hauptmann, e mesmo de dramaturgos mais recentes, como O'Neill, não devem ser inteiramente atribuídas a uma propensão do escritor a se pretender encenador. Para além do caráter prescritivo dessas indicações – que incide sobre o lugar, o espaço, mas também sobre as roupas, a tez do rosto de um personagem ou a cor de seu cabelo –, convém efetivamente registrar um fenômeno ligado ao que Bakhtin chama de romancização* da forma dramática.

Sabemos que toda peça de tema contemporâneo de Ibsen constitui-se como o epílogo de um "romance não escrito", e não nos surpreenderia ver emergir na peça, através das rubricas, trechos inteiros desse romance virtual. O aspecto descritivo dessas longas rubricas não deixa, por sinal, de ter seu valor dramático. Nesse ou naquele retrato que Ibsen ou O'Neill fazem de seus personagens, o drama acha-se de certa forma inscrito ainda mais profundamente, *até nos corpos*. Quando lemos que o "*tailleur* de seda deve ter sido elegante, mas […] parece agora cansado e puído" ou que as "mãos de Mary nunca ficam em repouso. [Que] elas antigamente foram muito bonitas […], mas que os reumatismos as deformaram, contraindo as articulações, retorcendo as falanges", não apenas vemos toda uma temporalidade romanesca invadir o espaço do teatro, como temos a impressão de assistir a um desses "atos sem fala" com que Beckett, outro dramaturgo do investimento temporal do espaço, não cessa de

rechear suas peças: “Enterrada até a parte inferior da cintura na colina, no centro preciso desta, Winnie. A cinquentona, de belos resquícios, loura de preferência, gorducha, braços e ombros nus, blusa bem decotada, colo generoso, colar de pérolas…”.

Seria preciso remontar a Diderot – o qual se classifica paradoxalmente, como escritor de teatro, na escola dos romancistas Fielding e Richardson, e desenvolve sua ideia da *pantomima*, esse *tableau* (Quadro*) móvel que o autor vê quando escreve a peça e que gostaria que a cena representasse de ponta a ponta –, seria preciso remontar a Zola e, mais até, a Jean Jullien quando afirma que a verdadeira peça “benfeita” deve “poder se imitar”, para compreender a que ponto o que poderíamos chamar de composição gestual* participa dessa romancização da forma dramática, que, na virada do século XX, liberou a forma dramática do veio da “mecânica” e da “óptica” teatrais e de outra “peça benfeita”, caras a Francisque Sarcey. A partir de Diderot, toda uma corrente da escrita dramática – para além inclusive do que designamos habitualmente como “realista” – incrustará o diálogo num “romance-rubrica” que não cessa de relativizá-lo e, se necessário, contradizê-lo.

Diderot declarava – embora consciente de que se tratava de uma iniciativa utópica – que teria desejado escrever, do ponto de visa do diálogo, toda a pantomima de suas peças. Ora, essa utopia ainda persiste nos dias de hoje, que engendraram a mediação do romance no drama. Quando, cada vez mais, o encenador decide nos fazer ouvir – por exemplo, Langhoff, por intermédio da voz de Cuny, em *Desejo* – o romance-rubrica de uma peça, quando a voz do autor-rapsodo* se mistura e passa a concorrer com as dos personagens, é de fato esse princípio utópico que está em ação. Princípio que Heiner Müller circunscreve perfeitamente ao adaptar, em sua peça *Ciment* [Cimento], um romance de Gladkov: “Porque, no drama, o autor só detém a palavra através de seus personagens, sendo às vezes obrigado a afastar-se do romance, ou mesmo, como Brecht e de uma maneira diferente de Brecht, afastar-se do drama, para poder dizer o que o autor do romance pode dizer, por sua vez, com sua própria voz”.

Aqui, a mediação romanesca – essas brechas que o autor-rapsodo opera no drama – substitui de certa forma a mediação pictórica. A voz do autor dedica-se à *hipotipose* permanente: ela procura, ao longo de toda a representação, nos fazer ouvir e e ver o *tableau* (Quadro*). Em sua dupla dimensão visionária e exemplar.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Diderot, 1996; Sarrazac, 1999a.

Romancização

O termo romancização foi criado pelo teórico de origem russa Mikhail Bakhtin a fim de definir a influência histórica libertadora do romance sobre os outros gêneros literários. Bakhtin considera certos períodos da Grécia antiga, da Idade Média e do Renascimento como dominados pelo romance, embora situe o apogeu da romancização no século XIX. Ele funda o poder emancipador do romance moderno sobre o que o distingue, como gênero, do drama ou da poesia: a polifonia, o movimento*, a instabilidade e a resistência a toda definição: "O romance não é simplesmente um gênero entre outros. É o único a evoluir ainda em meio a gêneros desde há muito formados e parcialmente mortos". Como prova, observa a ausência significativa do romance nas poéticas antigas e clássicas e aponta sua relação paródica com os gêneros normatizados. Ao se romancizar, o drama não adota formas do romance, "pois [este] não possui qualquer cânone", mas imita-o ao se libertar "de tudo que é convencional, necrosado, pomposo, amorfo […] de tudo que freia [sua] própria evolução, e [o] transforma em estilização […] de [uma] forma […] caduca […]". Bakhtin refere-se acima de tudo ao romance dostoievskiano, o que sugere que o drama moderno *deveria* ser, como ele, *plurilíngue*, *dialógico*, polifônico e baseado na realidade contemporânea. Resta saber se o drama efetivamente se romanciza. Em meados do século XVIII, em todo caso, o romance, ao dominar "economicamente" a cena literária, exerce grande fascinação sobre os autores de teatro, principalmente Diderot, que lamenta por outro lado a esclerose da dramaturgia clássica. Para ele, sob muitos aspectos, o romance é um modelo em que o drama, para sua reforma, deve se inspirar. Os temas de que ele trata, mais modernos, os personagens*, mais reais, sua relação mais maleável com o tempo e o espaço – inúmeros pontos fortes que Corneille já invejava no romance. O teatro de Beaumarchais, o melodrama gótico e o drama romântico, até mesmo o "Teatro na poltrona" de Musset e o "Teatro em liberdade" de Victor Hugo, vêm do romance ou sonham com ele. A adaptação teatral, prática que se intensifica desde então, acelera a primeira fase da romancização do drama. A matéria-prima romanesca, que se tenta embutir num drama de forma clássica, termina por esbarrar nas regras de unidade e por amenizar a construção das peças. As rubricas desenvolvem-se em número e em extensão; são repensados o lugar, o personagem, a representação e o jogo; os cenários são enriquecidos e multiplicados. O iluminismo e o romantismo dão então início, atacando as convenções e abordando reputados temas romanescos, à modernização da forma dramática.

Durante sua segunda fase, naturalista, de romancização, Hauptmann, Ibsen ou Tchekhov desdramatizam a escrita dos diálogos; transformam o tempo em duração, a ação* em estado psicológico, o acontecimento em narrativa, o lugar em paisagem, o protagonista em ponto de vista* sobre o mundo.

Por outro lado, nem toda libertação ou modernização do drama vem do romance. Entre os naturalistas, Zola, aplicando ao seu drama as normas de uma escola romanesca precisa, não o liberta das convenções, e sim cria novas: sua adaptação de *Thérèse Raquin* é mais um romance dramatizado do que um drama romancizado, uma vez que ele *adiciona* regras dramáticas e romanescas. O romance pode então ser igualmente normatizado. Tomado como modelo absoluto, pode paralisar a forma dramática. Por exemplo, relativizando sua suposta "monstruosidade", um autor como Blanchot pode pressentir um romance que Bakhtin idealiza: "O romance é frequentemente dito monstruoso, mas, com apenas algumas exceções, é um monstro bem-educado e domesticado. O romance se anuncia por sinais claros que não se prestam a mal-entendidos. A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não o deixam em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza de seu conteúdo humanista, é, como outrora a predominância da poesia metrificada, a expressão da necessidade que sentimos de nos proteger contra o que torna a literatura perigosa".

Além disso, as coerções materiais do palco subsistem, talvez impedindo uma romancização total da escrita teatral, se ela pretende permanecer teatral, isto é, aspirando a um devir cênico* qualquer e não à simples leitura. Essa representação e essa *mise en jeu* que ela visa impõem-lhe leis que, embora relativizadas, continuam a existir… Elas impregnam – ainda que ele as transgrida –, a escrita daquele que pretende escrever para o teatro. Uma romancização desse tipo, que faria de todo texto emancipado – de normas que praticamente não existem mais – um texto de teatro, resultaria na perda de identidade e especificidade da escrita dramática.

É incontestável que, durante os dois últimos séculos, o romance ajudou a modernização da forma dramática e sua renovação, mas Bakhtin, pressupondo sua superioridade libertadora, negligencia a importância da teatralidade* na evolução do romance: modelos dramáticos adotados pelos romancistas (Sade, Balzac, Hugo) também o libertaram de suas próprias normas; hoje, em Duras, em Beckett e em muitos outros, drama e narrativa comungam, intercalam-se ou se confundem. A modernização (se assim chamarmos a emancipação) das formas baseia-se então menos na romancização unilateral do que na interação recíproca das escritas, pois frequentemente

as obras contemporâneas mantêm-se abertas e adotam uma pluralidade de modelos – inclusive e principalmente estrangeiros.

Há pelo menos dois séculos, teatro e romance estão igualmente em crise, sob influência e em perpétua evolução, e a romancização do drama, que partia de sua esclerose "clássica", não tem a mesma pertinência. Entretanto, ao romancizar até a representação, os experimentos do autor de espetáculos Piscator, que tanto influenciou Brecht (com sua encenação de "*Schweyk na Segunda Guerra Mundial*" a partir do romance de Hasek, por exemplo), expandiram os limites do palco: o teatro pôde assumir uma temporalidade e um espaço romanescos graças à adoção de técnicas modernas: projeções, trilhos, cenografia específica… As peças "benfeitas", bem compostas, que respeitam as coerções da cena, não são mais obrigatórias, uma vez que essas coerções podem ser amenizadas: o fluxo romanesco, desafio para o encenador, não é então mais um *handicap*, mas a possibilidade para o homem da cena assumir sua autonomia em relação ao autor de textos dramáticos: será posto em função, se for preciso e inclusive preferencialmente, um romancista exterior à esfera teatral.

A moda mais recente do teatro-narrativa (da *Catherine* de Vitez, a partir de Aragon, aos trabalhos de Didier Bezace com a *Femme changée en renard* [De dama a raposa] de Garnett) participa desse movimento de romancização do próprio palco, esboçado por Piscator. Nele, podemos ver um apelo dos encenadores por uma escrita dramática que integre a subjetividade de vozes* narrativas, uma visão de mundo polifônica e, sobretudo, excitantes desafios para a representação.

Esses efeitos extremos da romancização, bem como a prática sempre florescente da adaptação teatral tradicional, podem provocar o autor de peças: o que deve ele escrever quando o romance se instala no palco e quando o palco pode "fazer teatro de tudo" (Vitez) e prescindir dele? Parece que a escrita dramática contemporânea no que ela tem de melhor responde a essa pergunta ao voltar-se para um trabalho poético da língua ou para o fragmento*, em suma para um "devir rapsódico*" que, como os romances polifônicos, associa o narrativo, o dramático e o lírico em formas menos perfeitas do que abertas e problemáticas…

MURIEL PLANA

Bakhtin, 1978; Blanchot, 1959; Lukács, 1965; Rougemont, 1984.

Sátira

Nos primórdios ocidentais da comédia, a *satura* ou *satira* designa uma peça em versos na qual o autor ataca os vícios e os ridículos de seu tempo. As comédias de Aristófanes, representadas perante um vasto público popular por atores mascarados e trajando figurinos grotescos, constituem os primeiros exemplos conhecidos de comédias satíricas políticas, que ridicularizam personalidades ilustres da época. A sátira, embora sua comicidade se assentasse na caricatura, baseia-se num fundo realista de estudo de situações e problemas cotidianos. Além disso, mistura a fantasia poética ao convencionalismo caricatural dos tipos cômicos. Na França, o século XV apresenta uma sátira política violenta da sociedade e da política sob uma forma alegórica: seus personagens são entidades abstratas, simbolizando funções (o Tolo), classes sociais (o Povo), ideias (o Tempo que passa). Mas é outro gênero satírico, a farsa medieval, que alimenta o teatro moderno.

A partir dos anos 1920, os autores das comédias satíricas do teatro de bulevar (Bourdet, Pagnol, Aymé) adotaram frequentemente os esquemas e os temas da farsa, adaptando-os à atualidade. O movimento agit-prop também recorreu às formas satíricas, por exemplo em *Mistério-bufo*: *um retrato heroico, épico e satírico da nossa época*, de Maiakóvski (1918), que Lunatcharski qualifica de "protótipo da verdadeira sátira teatral revolucionária". Desde então, outras formas satíricas exprimiram a insatisfação perante os regimes políticos do Leste e denunciaram suas consequências sociais, como *O mandato* e *O suicida* (1928), de Nikolai Erdman, ou as obras de Vaclav Havel e Slawomir Mrozek. Encontramos entre essas formas procedimentos diretamente herdados da sátira do século XV como o processo paródico em *Le Tribunal* (1989) de Vladímir Voinóvitch.

Nas sociedades ocidentais, em contrapartida, o gênero satírico é desqualificado por seu parentesco com o teatro de bulevar. É criticado por ser um entretenimento burguês, por explorar sem renovação procedimentos cômicos antigos e por ser incapaz de exprimir os problemas atuais: não seria mais permitido atualmente, segundo Gilles Lipovetski, zombar do outro. Observemos, entretanto, que numa sociedade individualista, é problemático encontrar temas risíveis unificadores. Além do mais, a visão de mundo proposta pela sátira é de certa forma simplista, primitiva e didática, ao passo que, todos concordam, é ao espectador de teatro contemporâneo que incumbe construir por si só o sentido da obra teatral. Assim o teatro público francês renuncia à sátira, e mesmo à comédia, talvez porque, como pensa François Regnault, "ele só acredita na prosa do mundo e na tristeza", esquecendo o riso, o prazer, o alívio que esses gêneros são capazes de proporcionar.

De gênero, a sátira passou a procedimento, detectável tanto em Brecht quanto nas tragicomédias do teatro do absurdo ou nas obras engajadas dos anos 1960 e 1970 (Michel, Obaldia, Arrabal). Ao mesmo tempo, Jean-Loup Riviere pode escrever que a "comédia" *O programa de televisão* de Michel Vinaver é "a mais molieresca de suas peças", o que demonstra o recurso ao procedimento, mas não restaura o gênero. O gênero satírico preservou seu lugar no cabaré, no café-teatro, frequentemente sob a forma do monólogo*, ou aproveitou o nicho oferecido por alguns programas de televisão. Porém, no repertório clássico contemporâneo de língua francesa, há poucas obras satíricas recenseadas, quase todas produzidas por dramaturgos africanos que denunciam a corrupção e abusos de poder que atormentam seus países. Nesse contexto, a obra de Eugène Durif é uma exceção. Procurando, segundo seus próprios termos, falar de coisas sérias em formas ligeiras, ele pratica o teatro de cabaré e escreve farsas e sátiras que tratam de assuntos da atualidade. Em *Filons vers les îles Marquises* [Fujamos para as ilhas Marquesas] (opereta, 1999), *Nefs et naufrages* [Naus e naufrágios] (sátira, 1996), *Pochade millénariste* [Esquete milenarista] (2000), ele utiliza numerosas referências a Jarry, a Molière ou aos noticiários. Inscreve sua recente peça *Têtes farçue, une farce* [Cabeças recheadas, uma farsa] (2000) numa tentativa de se apropriar das formas arcaicas, de feira, e falar do mundo de maneira "carnavalesca", e acaba de colocar um ponto final numa "sátira" intitulada *Divertissement bourgeois* [Divertimento burguês].

TANIA MOGUILEVSKAIA

Corvin, 1994; Emelina, 1996.

Silêncio

A dramaturgia tradicional concebe o silêncio como uma simples pausa na troca das réplicas, o contraponto de um discurso concebido enquanto modo de expressão natural no teatro. Assim subordinado à esfera do diálogo, o silêncio não teria outra definição senão negativa. Mas foi precisamente desse status de auxiliar da fala que o drama moderno e contemporâneo o emancipou. À luz de experimentos tão diversos quanto os de Maeterlinck, Beckett ou Handke, o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. Seu papel crescente, de um século para cá, nos palcos de teatro subverte ostensivamente uma dramaturgia do verbo erigida em norma pelo classicismo francês.

Em torno do status teatral do silêncio vigora, assim, uma inversão fundadora de nossa modernidade dramática.

Essa inversão tem sua origem em Diderot, que foi o primeiro a conferir um papel motor ao silêncio ou à expressão muda das paixões. As cenas mais patéticas de *O filho natural* e de *Père de famille* [Pai de família] recorrem assim à pantomima ou ao *tableau* (Quadro*) ali onde o teatro clássico teria encarregado a linguagem de exprimir a emoção do personagem. A pantomima, retórica dos gestos e verdadeiro silêncio *discursivo*, opõe-se todavia ao *tableau* (Quadro*), que não seria capaz de ser inteiramente transposto para a ordem do discurso. Por exemplo, o *tableau* (Quadro*) final de *O filho natural* não é totalmente transparente, apesar de seu evidente sentido moral: fonte da emoção dramática, ele se oferece não apenas à compreensão, como também à contemplação. Esses *tableaux* (Quadros*) resultam numa verdadeira dramaturgia do silêncio, que constitui como que o avesso da estética teatral dominante. Entretanto, é apenas com a crise do drama moderno teorizada por Szondi que essa inversão da hierarquia estabelecida pelo teatro clássico entre fala e silêncio encontrará uma posteridade.

Naturalismo e simbolismo trabalharam conjuntamente para fazer vigorar o silêncio contra a plenitude do verbo dramático tradicional. Zola e, de maneira mais radical, Maeterlinck atraíram o silêncio para fora da esfera do diálogo, criando as condições de um teatro definitivamente emancipado da supremacia do verbo. Desse ponto de vista, o teatro naturalista prolonga, investindo-a de uma significação nova, a inversão esboçada por Diderot. Os personagens de Zola permanecem criaturas de fala, mas seu diálogo é agora ameaçado pela presença silenciosa de forças que os determinam e ultrapassam. Uma peça como *Renée* [Renê] faz ouvir a voz silenciosa de uma hereditariedade que priva o discurso da heroína de sua validade *objetiva*. O teatro de Ibsen é igualmente atormentado pela ação subterrânea de forças resolutamente não dialógicas. *Espectros* põe em cena a influência póstuma do camareiro Alving: a sífilis hereditária inscreve silenciosamente a herança do pai depravado no próprio corpo de Osvald, acuando as falas daquele que ela determina. Em *O pato selvagem*, é significativamente a cegueira de Werle que aponta a pequena Hedvig como sua filha natural e a conduz secretamente a se suicidar no silêncio e na noite do celeiro. O cenário naturalista funciona também como uma força capaz de rivalizar com o diálogo. Encarnação cênica do meio no teatro de Zola, ele se torna em Strindberg o espaço de uma ação desempenhada em silêncio, paralelamente à troca das réplicas. A presença no palco de *A casa queimada* das ruínas da moradia familiar assinala, aquém de todo discurso, o desvendamento dos segredos

que ela encerra. Derrubando as paredes dessa casa entre os dois atos da peça, Strindberg exibe silenciosamente uma intimidade familiar cuja descoberta alimenta o conjunto da ação*.

Tanto em Strindberg quanto em Maeterlinck, o dispositivo cênico deixa de apenas fornecer uma moldura ao diálogo para se tornar uma força silenciosa jogando contra o discurso dos personagens. O diálogo de *A intrusa* parece assim lutar integralmente contra a presença fora de cena de uma mulher agonizante. Maeterlinck encena uma fala ameaçada por um "silêncio de morte", e é este que acaba por triunfar com a entrada silenciosa dos personagens na câmara mortuária. Da mesma forma, *Interior* termina com a absorção literal do principal personagem falante pelo espaço mudo da casa. As palavras tão esperadas do velho são substituídas, no caso dos personagens do jardim e do espectador, pela contemplação de um espetáculo silencioso. O silêncio torna-se assim a própria matéria-prima do teatro. A inversão operada aqui por Maeterlinck abre caminho para uma contestação radical da cena dialogada. Mesmo quando sua forma exterior é preservada, como na peça de conversação*, a emergência do silêncio volta definitivamente a questionar a dialética das relações intersubjetivas. Em Tchekhov, os personagens dão assim a impressão de monologar lado a lado, sem jamais transpor eficazmente o silêncio que os separa.

Se o eco dessa contestação ainda se faz ouvir na cena contemporânea, é porque ela obriga a repensar o status mesmo do texto dramático. O personagem* agora seria incapaz de fundar sua identidade sobre um discurso cujo controle ele perdeu. A exemplo do Forasteiro de *Interior*, cuja fala acaba por se dissolver num comentário* da ação silenciosa que se desenrola sob seus olhos, os personagens de Beckett ou Sarraute fazem ressoar o silêncio que os cerca sem lhe opor a plenitude de uma caracterização. Colocando no palco h1, h2, f1, f2… Sarraute não designa personagens, mas "vozes*", a fonte mutante de uma fala que nunca é completamente situada. As réplicas claramente atribuídas do drama tradicional são substituídas por um texto de status ambíguo. Por conseguinte, é uma fala flutuante, como que separada do corpo do ator, que os espetáculos de Claude Régy dão a ouvir, o primeiro a criar as peças de Duras, Sarraute ou Handke e a recriar as de Maeterlinck, injustamente caídas no esquecimento. Tal dissociação do texto dramático e do personagem opera-se também em peças que, analogamente ao *Ato sem palavras* beckettiano, encenam uma ação totalmente silenciosa. Peter Handke escreve textos dramáticos inteiramente desprovidos de diálogo, e Heiner Müller constrói em *Descrição de imagem* uma descrição que pode ser interpretada como um discurso originariamente instável ou uma longa rubrica. É

doravante a dificuldade de fazer emergir do silêncio um discurso dramático que se torna objeto de teatro, como nos espetáculos de François Tanguy e do teatro do Radeau.

Esses experimentos, pertençam eles à esfera da escrita ou da encenação, constituem as formas extremas de uma inversão operada primeiramente no âmbito da peça de teatro dialogada. Na peça de Sarraute, por exemplo, à qual ele dá título, o silêncio permanece objeto de todos os discursos. Foi igualmente a partir da forma dialógica que Beckett soube impor o silêncio como a força suscetível de inaugurar uma nova estética. O diálogo beckettiano, como que esburacado pela proliferação da rubrica *pausa*, atribui a mesma importância ao silêncio necessário à maturação da fala quanto à própria fala. Da mesma forma, *Trabalho a domicílio*, que Kroetz qualifica de "peça silenciosa", em razão das ações representadas em silêncio entre as réplicas, constrói um jogo entre dito e não dito, corpo e linguagem, que está no centro do "teatro do cotidiano". Assim, o teatro contemporâneo encena, no prolongamento do drama moderno, o silêncio *contra*, mas também *com* um diálogo que se trata de extirpar sob o risco de trivialidades.

HÉLÈNE KUNTZ E ARNAUD RYKNER

Bernard, 1947; Régy, 1991; Rykner, 1996 e 2000; Sarrazac, 1989.

Tableau (Quadro)

O *tableau* (Quadro) é um tipo de sequência relativamente autônoma em relação à dinâmica discursiva do conflito* dramático, tradicionalmente organizado em cenas e atos. Ele se define por um efeito de recorte, análogo ao produzido pela moldura de uma tela de pintura. Sua vocação dramatúrgica é criar uma focalização (Ponto de vista*) sobre um mundo (um meio, uma época) que se impõe ao espectador com uma presença visual e silenciosa desconhecida da abstrata dramaturgia clássica, exclusivamente fundada na fala.

Embora, ao longo do século XIX, o *tableau* muitas vezes corresponda apenas a um cenário pitoresco, desde o século XVIII – e particularmente em Diderot, que é seu teórico mais importante –, ele atua mais profundamente ao solapar a concepção aristotélica da fábula*, segundo a qual o conjunto dos elementos do drama não é qualificado senão pela ação*. O *tableau* teatral é, com efeito, uma composição de signos gestuais que se constitui numa ilha de sentido: correspondendo a uma pausa no avanço em arrancos da ação dramática, ele realiza o anseio diderotiano de um momento capaz de se separar do movimento* dramático e consolidar-se em sua autonomia. A

dramaturgia do *tableau* contesta então o primado da ação lógica e permite passar a uma nova economia da fábula, fundada numa sucessão de momentos compostos para si mesmos, como telas de pintura, e no interior dos quais o sentido se organiza num modo paradigmático. A fluidez do movimento é substituída assim por um regime da "ênfase": a ênfase de verdade que Diderot percebe em Greuze, por exemplo, é o efeito de uma captura por parte do pintor do que Lessing, valendo-se da capacidade que têm certos gestos transitórios de abrir o campo da imaginação e da reflexão, chama de "instante fecundo". O *tableau* dramático vê-se encarregado de pontuar a fábula com esses momentos portadores de sentido, em que os personagens aparecem presos no tecido de suas relações familiares, sociais, históricas. Sua pregnância é suscetível de prender a atenção do espectador, de desviá-lo da espera dos rasgos teatrais artificiais, de seduzi-lo ou mesmo suscitar nele uma sedução – o que Barthes denomina "fetichismo" do *tableau*. A ênfase paradigmática da fábula corresponde assim, ainda segundo Barthes, a uma supervalorização do sentido.

O regime da ênfase e do desdobramento paradigmático, ao qual o *tableau* submete a fábula, metamorfoseia profundamente a temporalidade dramática. Lessing observa que o *tableau* representa antes a simultaneidade dos corpos do que a sucessividade dos atos, isto é, antes o gesto do que a ação. Ora, o gesto, ao contrário da ação, é um movimento que não corre para o seu próprio fim ou sua própria transformação; ele se dá a observar mais no que produziu do que no que virá a ser; adquirindo sentido na própria retaguarda, numa espécie de retrospecção*" (Pierre Frantz). Diderot evidencia essa transformação do tempo teatral inerente ao *tableau* ao colocar seu *O filho natural* sob o signo de uma temporalidade retrospectiva, comparando sua peça a um vasto *tableau* de família cuja função é comemorar acontecimentos já ocorridos: mediante a valorização do gesto, o *tableau* revela um passado extinto e exemplar. Graças a esse movimento retrospectivo, que implica um recuo ou um espaçamento com relação ao presente absoluto da forma dramática, o *tableau* apresenta a ação de maneira indicativa; longe de se confundir com ela, ele autoriza o exame de seu processo. Esse espaçamento da ação, amplamente desenvolvido por Brecht com a importância atribuída ao *gestus**, já se acha presente em Goldoni, Lenz ou Büchner. Dependendo do caso, o recuo suscitado pelo *tableau* do passado dá lugar a um investimento emocional, meditativo ou crítico.

No movimento de valorizar o gesto dos personagens, o *tableau* acaba por desvelar o processo pelo qual ele mesmo faz sentido, isto é, a inteligência de sua decupagem e sua composição. "Todos veem a natureza, mas Chardin a vê corretamente?", anota Diderot

em seu *Salon de 1769*; poderia ter dito o mesmo de Richardson, embora no campo do gênero romanesco. De um ponto de vista estético, o *tableau* introduz uma óptica* abertamente consciente de si mesma na escrita dramática; de um ponto de vista histórico, promove uma hibridização com a instância narrativa do romance, participando dessa forma do surgimento do "eu épico*" no teatro (Peter Szondi). Eis por que Benjamin compara o *tableau* ao efeito produzido pela irrupção de um estranho numa cena de família: "lençóis amarfanhados, janela aberta, móveis fora do lugar", a cena exige ser submetida a um olhar espaçado ou distanciado da ação que ela apresenta para constituir-se em *tableau*.

MIREILLE LOSCO

Autrand, 1995; Barthes, 1982b; Benjamin, 1969; Diderot, 1996; Frantz, 1998; Lessing, 1997; Sarrazac, 1995; Szondi, 1983.

Teatralidade

O conceito de teatralidade permite articular o *teatral* e o *não teatral*, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico. Se a modernidade pôde, com o desabrochar da encenação, associar a teatralidade à representação, a literatura dramática continua a ser interrogada à luz desse conceito. O que estimula, num texto e não em outro, a realização teatral? Provavelmente uma linguagem, uma voz* da escrita, suscitando a fala e o gesto.

O termo "teatralidade" é formado a partir do adjetivo "teatral", ligado à especificidade do teatro, a qual consiste em traçar em torno do objeto uma linha de demarcação atemporal. A lógica, aristotélica, é a de uma não contradição interna, evidenciando, e por exclusão, o que está fora do conjunto traçado: o que não é "teatral" em si. A teatralidade torna-se um *valor*, no sentido nietzschiano, uma generalização universalizante e dotada de uma genealogia na história da arte e das ideias – conservadorismo ou vanguarda projetando essa essência no passado e no futuro.

Assim, o essencialismo ameaça ora os postulados – *o que supomos racionalmente ser o teatro* –, segundo a óptica tradicional e o classicismo (a prática de ontem dá o modelo à de hoje), ora a fantasia hegeliana, cultivada pelo romantismo e o modernismo: *o que cada um deseja que o teatro seja* (a projeção do teatro de amanhã gera a prática de hoje).

Considerando que o sufixo "-idade" compreende igualmente a ideia de potencialidade, o objeto define-se então por sua finalidade externa e seu devir: é teatral *o que quer e pode ser teatro*. Essa abordagem hegeliana e teleológica aceita, ao contrário da outra, o movimento e a contradição interna na história. Seja nostalgia de um modelo, sonho de uma essência, retraimento sobre uma especificidade, querer ou poder – desejo –, a teatralidade é falta de teatro. A modernidade concebe o teatro como falta, desejo e procura de teatro, em lugar de fazer do teatro uma arte definida e consumada.

A teatralidade permite igualmente pensar o teatro sem o texto: ela seria então, como observa Jean-Pierre Sarrazac em Gordon Craig, "advento, no âmago da representação, do próprio teatro", mas de um teatro emancipado "do espetacular que associa o espectador à produção do simulacro cênico e seu processamento". O teatro indica então que leva em conta a percepção do espectador, e que ele é teatro – e somente teatro –, distinguindo-se da literatura dramática, como das outras artes do espetáculo, no momento da representação.

Essa concepção *cênica* da teatralidade, ligada ao despertar da encenação no fim do século XIX, procura a autonomia completa da encenação em relação à literatura, exaltando o teatral, a exteriorização e as aparências – às vezes a histeria – face ao sentido, das ideias, da interioridade: a forma face o conteúdo, o literal face o simbólico. Essa problemática da teatralidade como ato cênico especificamente teatral, no presente, explica, ao negligenciar o texto, a relação moderna do distanciamento entre o real e a cena, analógica e não mais mimética, por intermédio da qual a cena pretende, tanto quanto o real, "ser-aí" opaca e fragmentada. O texto não é mais, nessa perspectiva, senão um produtor de signos entre outros; a encenação é o "teatro", é sobre ela que repousa a teatralidade.

Contudo, já em Barthes, mais claramente ainda em Dort, e mesmo em Artaud, quando quer montar *Woyzeck* ou adaptar Sade, Stendhal ou Shelley, um texto permanece bem ou mal implicado nessa *representação emancipada*; embora ainda se encontre na origem do teatro, esse texto não é mais obrigatoriamente uma "obra" (uma totalidade artística autônoma, que podemos referir a seu criador), ou uma "peça" escrita para ser representada. Por exemplo, é possível encontrar montagens*, colagens de artigos, supondo a fragmentação e a não literalidade da obra; o texto pode ser romanesco ou poético, e até mesmo limitar-se a um simples argumento.

A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. Subsiste um elo tênue entre o escrito e a encenação, que

requer uma espécie de extração, às vezes violenta, de alguma coisa que seria – faria – teatro fora da forma escrita abstrata, ou seria a recuperação, a absorção de um escrito (material entre outros) pela materialização cênica, a concretização visual, auditiva etc. A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada.

Entretanto, esse desejo-falta de teatro que um autor exprime, ou que um encenador projeta num texto, encontra sua origem na linguagem, na fala que faz ouvir o ator. Seja, ou não, escrita ou concebida para o (ou no) palco, ela já detém uma teatralidade. Definindo a oralidade* da linguagem como a presença do corpo, do sujeito da escrita, no ritmo* linguístico (enfático e prosódico), Henri Meschonnic considera a dupla teatralidade do texto: a da fala proferida e a do texto em si mesmo.

Isso supõe, por sua vez, considerar que a literatura, digamos a escrita, *pressupõe* uma forma de teatralidade cênica. Bernard Dort destaca a solidariedade entre texto e encenação, e podemos igualmente pensar na pregnância do texto – ou da fala – sobre o dispositivo cênico. Haveria então uma teatralidade do texto, ao mesmo tempo independente e constitutiva da representação, e que não justifica, por si só, a existência de situações de comunicação.

Essa teatralidade que cria o ritmo da linguagem pode ser mais importante que a teatralidade propriamente cênica, ou, pelo menos, servir-lhe de antecipador. Para o encenador Claude Régy, a teatralidade está na escrita, elemento teatral "necessário e suficiente" durante uma representação, quando o ator torna perceptível o "trabalho das palavras": o ritmo. Régy descobriu isso com Duras, mas continua a se interessar pelo que designa como um "inter-relacionamento dos inconscientes", que vai além do corpo. Em suas encenações, a teatralidade, que o texto escolhido deve conter, participa do "ato de emancipação da fala" e associa intimamente o espectador à representação.

Toda escrita que inscreve uma subjetividade requer essa abordagem; daí o fato de essa teatralidade da fala não caracterizar as formas ditas dramáticas ou mesmo as escritas contemporâneas: não há *uma*, mas *as* teatralidade*s* ligadas a uma historicidade e fundando a especificidade das obras. Criada por um ritmo, inscrevendo no texto a singularidade de um sujeito, ela é sempre nova, como o é igualmente a teatralidade da fala proferida pelo ator, espetáculo que implica ainda diversamente cada espectador, quando os profissionais da cena estão à escuta da oralidade, e a faz ser ouvida ou percebida.

Corvin, verbete “Théâtralité”, 1998; Dessons e Meschonnic, 1998; Dort, 1985 e 1995; Larue, 1996; Meschonnic, 1990, 1995 e 1997; Régy, 1995 e 1997; Roy, 1987; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 1997b e 2000a; Ubersfeld, 1977.

Teatralismo

O conceito de teatralidade*, em suas múltiplas acepções no teatro e fora dele, vem se tornando cada vez mais difuso e tende a se banalizar. Para uma melhor definição da “teatralidade”, eu proporia que lhe opuséssemos o “teatralismo”. “Teatralismo” designaria então o próprio corolário da teatralidade.

O advento da teatralidade procede da pura emergência do ato teatral no vazio da representação. A teatralidade constitui o vazio do teatro dentro do próprio teatro. Pelo menos do teatro enquanto *ilusão*. Nessa doença estética endêmica que chamamos “teatralismo”, o teatro sofre de sua ênfase. De certa forma, ele está cheio de si mesmo. Por exemplo, quando Stanislavski declara que “o que o faz se desesperar com o teatro é o teatro”, sua denúncia não visa a teatralidade – e, em particular, a “convenção consciente” *à la* Meyerhold (a qual, sob muitos aspectos, mais subtrai do que acrescenta ao teatral) – mas sim aquele “teatralismo” que não corresponde senão a um estado histriônico e narcísico, à manifestação redundante do teatro dentro do teatro.

O ápice desse teatro empanturrado de si mesmo e transpirando teatralismo é, por exemplo, a peça de Anouilh intitulada *Cher Antoine*. Dramaturgia que inverte a teatralidade pirandelliana numa fetichização e numa bulevardização agudas do alardeado “teatro dentro do teatro”. O que não significa que o teatralismo só vinga no bulevar ou em certos autores envelhecidos em busca de autocelebração. O *excesso* de teatro, bem como sua doença oposta e complementar, a *escassez* de teatro – a dieta ostentatória do teatro dentro do teatro –, afetam igualmente as produções de diversos autores e encenadores reputados “artistas”.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Sarrazac, 2000a; Stanislavski, 1997.

Teatro documentário

O teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos

diretamente da realidade política. Ao contrário do projeto naturalista, contudo, ele não aspira a reproduzir exatamente um fragmento do real, mas a submeter os acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural, recorrendo para isso à formalização radical.

A certidão de nascimento do teatro documentário remonta a 1925, com a encenação de *Apesar de tudo*, por Erwin Piscator, espécie de revista* dos anos 1914-1919 na qual pela primeira vez o documento político constitui a própria base do texto e da representação, a qual faz uso de técnicas de narração épicas como as projeções cinematográficas, a montagem*, ou o princípio do tablado anticenarista e puramente funcional.

O principal herdeiro do teatro documentário no pós-guerra será Peter Weiss (*O interrogatório*: *oratório em 11 cantos*, 1965); *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam*, 1967), consignando seus princípios estéticos e teóricos em *Notes sur le Théâtre documentaire* [Notas sobre o Teatro documentário] (1967), que aprofundam Piscator mas também o teatro didático brechtiano, principalmente através da leveza do dispositivo cênico.

Ficamos tentados a detectar prenúncios do procedimento piscatoriano em textos como o *Bismark* de Wedekind (1916) ou *Os dinastas* de Thomas Hardy (1904-08), de tal forma o documento autêntico já exerce função de matéria-prima.

A estética documentária, que segundo Weiss "recusa-se a qualquer invenção", recorre à pantomima, aos *tableaux* (Quadros*) de grupo, à narrativa coral. Ela põe em xeque as noções de ficção e de personagem, a partir do momento em que o ator representa uma multiplicidade de figuras, e que cada sequência se desfaz assim que composta para se metamorfosear em outro episódio. A ação* fragmenta-se em minifábulas* anônimas cimentadas pela estrutura dialética da demonstração política, e não mais por um princípio de ligação orgânica.

Do *continuum* dos fatos reais são extraídos acontecimentos e fenômenos sociais recorrentes, para construir sequências que reproduzem sob a forma de um esquema-tipo o modelo observado e ao mesmo tempo mais facilmente analisável. Articula-se o momento analítico: aquele da dissociação dos elementos do real, e o da síntese: projeção sobre o palco dessa arquivagem dialetizada.

O ponto crucial dessa estética reside em sua vontade de *totalização*. Piscator, em *O teatro político*, cita Leo Lania: "Queremos ver os documentos do passado à luz do presente imediato; não episódios desse ou daquele período, mas o próprio tempo, não fragmentos, mas uma unidade global; a história não como pano de fundo, mas como

realidade política". Pois a totalidade não é a unidade. Ela adapta-se a uma dramaturgia em rupturas, reivindicando o gesto da montagem, técnicas épicas únicas aptas a esgotar a abundância do material. Tentativas de teatro documentário, denunciadoras e pungentes (*Requiem pour Srebrenica* [Réquiem para Srebrenica] de Olivier Py, *Ruanda 94* de Groupov), ressurgem nos dias de hoje e podemos nos interrogar sobre tal fenômeno, no momento em que toda forma de totalização histórica ou política é suspeita. Talvez venha a ser criado um teatro documentário do indivíduo, do existencial, do símbolo ou do sentimento, que entre então em contradição com seus predecessores.

DAVID LESCOT

Dort, 1971; Lescot, 2001; Piscator, 1962; Szondi, 1983; Weiss, 1968.

Teatro estático (Estatismo)

A ideia de um teatro estático, sugerida por Maeterlinck no fim do século XIX, mas já embrionária nos *tableaux* (Quadros*) de Diderot, influencia profundamente a escrita dramática moderna e contemporânea. Emancipando em diversos graus o drama de sua acepção aristotélica, o teatro estático aparece como uma força capaz de quebrar, interromper ou ralentar a construção da ação*. Em Diderot e Maeterlinck, ele constitui uma alternativa crítica à progressão dramática, tradicionalmente baseada na dinâmica evolutiva das relações inter-humanas. Nesse sentido, o teatro estático estimula o surgimento de novas modelizações do tempo dramático, ao mesmo tempo que abre para uma reflexão metadramática: a espera beckettiana ou a petrificação da História em Müller interrogam a possibilidade mesma da ação dramática e de sua progressão rumo a um desfecho situado no futuro.

Longe de corresponder, em Maeterlinck, à negação de todo movimento*, o teatro estático induz antes uma procura das expressões possíveis de sua renovação. Atento às forças invisíveis, ao mesmo tempo ocultas e psíquicas, que reemergem no drama moderno, Maeterlinck formula efetivamente os princípios de um drama estático (Teatro estático*) cujas estruturas fundamentais são a espera e a subordinação do visível ao invisível: "às vezes chego a pensar que um velho sentado em sua poltrona, esperando simplesmente sob o abajur […], vive, na realidade, uma vida profunda, mais humana e mais vasta que o amante que estrangula sua amante, o capitão que obtém uma vitória ou 'o esposo que vinga sua honra'". Nesse teatro, que substitui a categoria da ação pela da situação, o movimento dramático toma como fonte uma tensão entre a imobilidade física

dos personagens e sua mobilidade psíquica. Os âmbitos estáticos das peças maeterlinckianas orientam o espaço-tempo dramático para a exploração da dinâmica do inconsciente. Essa metamorfose da ação inter-humana em movimento psíquico caracteriza igualmente a dramaturgia strindberguiana, sobretudo em *Rumo a Damasco* e *O sonho*. O teatro estático desdobra-se assim em teatro íntimo*, condenando o palco a uma introspecção que às vezes se revela mortífera. *John Gabriel Borkman* já colocava em cena dois cônjuges emparedados em apartamentos distintos: o personagem homônimo da peça de Ibsen, prisioneiro de sua própria agonia, termina por se exprimir como se fosse um morto-vivo. John Gabriel Borkman prefigura nesse sentido os personagens de *Sonata de espectros* de Strindberg reunidos para uma ceia ritual que tende ao teatro estático de uma verdadeira agonia dramática.

Essa propensão à imobilidade vigora desde a primeira peça de Beckett, *Esperando Godot*, cuja ação ameaça esvanecer na espera. Em *Fim de partida*, a espera de um fim de conteúdo indefinido, "fim do mundo" e "fim de partida", parece corresponder à espera de Godot. Esperando e temendo um fim declarado iminente pela primeira réplica – "Terminou, terminou, vai terminar, talvez vá terminar" –, os personagens de *Fim de partida* condenam-se à imobilidade: Clov, que "tenta" sem sucesso partir "desde [o seu] nascimento", "*permanece imóvel até o fim*" da peça, oferecendo a imagem concreta de um teatro dominado pelo teatro estático. É num modo mais metafórico, marcado pela recorrência das imagens de petrificação e glaciação, que Müller tematiza a impossibilidade de toda progressão dramática. Em *Hamlet-máquina*, a petrificação exprime em primeiro lugar o fracasso da utopia comunista, a imobilização da História. É que o teatro de Müller interroga conjuntamente a possibilidade de um progresso histórico e a de uma progressão dramática. As últimas palavras de *Descrição de imagem*, por exemplo, fazem referência a um "furacão congelado", metáfora de uma peça de teatro que substitui a ação pela descrição, e negação da "tempestade" do progresso, que, em Benjamin, impelia o anjo da História para o futuro.

HÉLÈNE KUNTZ E MIREILLE LOSCO

Benjamin, 1971; Frantz, 1998; Maeterlinck, 1986; Sarrazac, 1989 e 1995.

Voz

Considerando a polissemia desse termo, no que se refere à análise do drama, duas

concepções distintas devem ser levadas em conta: de um lado, a "voz" no sentido próprio, como dado físico ou fonético resultante de uma enunciação, que já é objeto de várias análises; e, de outro lado, uma "voz" dramatúrgica, ou poética, vigente nos textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os "efeitos de voz" (Michel Vinaver, Daniel Lemahieu), elaboram um teatro da fala (Nathalie Sarraute) ou pulverizam a identidade ou a integridade das vozes características de personagens (Samuel Beckett, Valère Novarina).

Com esse tipo de dramas "apaixonados pela voz e o ouvido" (Jean-Pierre Martin), a representação torna-se um lugar de articulação entre uma dimensão fisiológica da voz e o que se assemelha a uma poética da voz, numa *vocalização de vozes* (textuais). Ela orquestra sua polifonia, tornando audíveis ou perceptíveis, em sobreimpressão, múltiplas vozes – as dos atores, as do texto –, sem que continue sendo possível dissociá-las, no que se refere à recepção do público e à elaboração de significações. A voz participa nesse aspecto do ponto de vista* proposto ao espectador, bem como do devir cênico* e da encenação de um texto. Ela contribui para a resistência mimética do teatro contemporâneo, ao mesmo tempo que cria formas de hipertextualidade (Samuel Beckett, Heiner Müller) ou de minimalismo textual (Jean-Luc Lagarce, Jon Fosse).

No palco, a voz do ator constitui uma primeira realidade de múltiplas dimensões (altura, timbre, potência ou colorido, mas também entonação, dicção, acentuação), a partir das quais se revela o potencial vocal de um ator e de uma companhia de atores (efeitos de similitude ou de contraste das vozes, coros* e cantos). Essa voz, "dificilmente analisável a não ser como *presença* física do ator" (Patrice Pavis), tem a particularidade de ser percebida *ao mesmo tempo objetivamente* (em sua dimensão acústica) e *subjetivamente* (em seu colorido psicológico) tanto pelo encenador como pelo espectador. Embora se revele cientificamente analisável, ela permanece contudo uma "assinatura íntima do ator", um "misto erótico do timbre e da linguagem" (Barthes). Que não é fácil circunscrever.

O drama moderno e contemporâneo, como a escrita cinematográfica, anexa outras origens possíveis à voz, com a *voice off* (interna à ficção, fora do palco) ou a *voice over* (extraficcional, no palco ou fora do palco). Distinta da categoria de personagem – como voz coral, narrativa ou comentadora – e inclusive, às vezes, do ator – no caso de uma voz gravada ou sintetizada –, essa voz introduz, para o espectador, uma "incerteza sobre sua origem e sobre o sujeito do discurso" (Patrice Pavis). Pode, por essa razão, participar da epicização* do drama, ou ocupar lugar no poema dramático*.

As experiências de teatro radiofônico (Samuel Beckett, Robert Pinget ou Rolland

Dubillard) fizeram "ouvir a voz e a matéria sonora das palavras", seu "poder evocador" (Robin Wilkinson), privilegiando a escuta da voz. No palco, a voz do ator, concebida como prolongamento do corpo no espaço, contribuiu para sua presença física e para a materialização carnal de uma voz de personagem. Mas ela igualmente vocaliza e espacializa o trabalho da linguagem, permitindo restaurar os "efeitos de voz" de uma fala de personagem, e, mais além, a oralidade* – as vozes – de um texto considerado como material* sonoro. Daí a concepção dos simbolistas sobre a enunciação, e algumas práticas contemporâneas, que, depois de Artaud, localizam quase inteiramente a fala no corpo do ator, recusando a expressividade ou a atuação dita "natural": teatralização da voz para Antoine Vitez, ou voz "branca" dos atores de Claude Régy, por exemplo.

O termo "voz", considerado dessa vez segundo Bakhtin, ainda pode designar *a voz ou as vozes de um texto dramático*, permitindo elaborar uma poética da voz, capaz de influenciar o trabalho de voz dos atores. Trata-se, como nos experimentos do teatro simbolista, de fazer ouvir as vozes por cima dos diálogos comuns: o "silêncio* ativo" de Maeterlinck, ou o "canto sob o texto" de Mallarmé.

A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem (formas de *stream of consciousness* ou de polílogo); ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhaçamento do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música). O discurso de um personagem já pode conter em si mesmo uma profusão de "efeitos de voz": nas estratégias argumentativas ou enunciativas, nos atos de linguagem (em tom de "jargão", citações* ou subentendidos), na tipografia (pontuação, maiúsculas ou itálicos) ou ainda nas rubricas relativas à enunciação (entonação, afeto, intenção). É que o discurso, em situação de diálogo ou de monólogo*, é sempre constituído de enunciados heterogêneos, que participam do movimento complexo e lábil da fala, e cuja significação excede o que é aparentemente dito pelas palavras. Essa polifonia do texto dialogado pode ser explorada por meio de variações de timbre, de entonação, ou de um gestual particular do ator, mas será de toda forma ouvida durante uma enunciação que restaura a oralidade do texto.

Vozes podem ainda surgir das rubricas: nos títulos, explicações ou epígrafes inseridos; sob a forma de um romance-rubrica*, de um comentário; ou de intervenções pontuais de autores como Jean Genet (no trabalho das atrizes, em *As criadas*, ou Marguerite Duras (posicionamentos sobre a ficção em *Savannah Bay*). Surge então a questão da origem dessa fala e do fundamento da tradicional divisão entre o diálogo e

as rubricas. Da mesma forma que a "rubrica-texto" (Simone Dompeyre) desenvolvida pelas dramaturgias modernas e contemporâneas concerne tanto aos atos verbais e não verbais quanto à cena ou ao fora da cena, ela pode conter uma voz de narrador, poeta ou encenador virtual. Se as rubricas que são simples indicações de contrarregra constituem uma enunciação identificável, este não é mais o caso daquelas que são subjetivas (reações, explicações, dúvidas emitidas sobre a ficção ou sobre o devir cênico) ou polifônicas (confronto de vozes divergentes e de diferentes destinatários). A multiplicação dessas vozes resulta na fragmentação da forma puramente dramática, multiplicando os pontos de vista sobre a fábula* e transformando o drama em endereçamento* ao leitor ou ao espectador. Cabe ao encenador escolher como dar conta da instância-rubrica: Stanislas Nordey lê integralmente as rubricas de *Excédent de poids, insignifiant: amorphe* (Werner Schwab); Jean-Christophe Saïs oculta as de *Sallinger* (Bernard-Marie Koltès).

Assim, uma representação contém vários níveis de voz, uma vez que um texto – identificado ou não como "teatral" – já contém suas vozes próprias: nos diálogos, "por trás" ou "entre" os diálogos, e, às vezes, na(s) rubricas(s)-texto(s)". A especificidade de certos textos dramáticos consiste aliás nesse confronto de duas formas de dialogismo: o do texto dialogado e o do texto-rubrica; bem como na mediação de uma instância de escrita que as engloba.

A essas vozes misturam-se, com efeito, as de uma escrita que trabalha os elementos da linguagem, e que inscreve uma oralidade fundando sua teatralidade*. Não há mais emergência de um sujeito épico* (intermediário entre a ficção e o espectador), quando essas vozes não se dessolidarizam totalmente da ficção, mantendo uma ambiguidade fundamental. Mais próximas de uma "voz rapsódica*", "sempre hesitante, velada, afetada, balbuciante" (Jean-Pierre Sarrazac), elas ganham ao serem analisadas à luz do conceito de *sujeito* da escrita (Henri Meschonnic). Esse *sujeito*, ou instância de escrita, de linguagem, não é próprio do texto teatral e se constrói ao longo de toda uma obra (fictícia ou teórica), na invenção de um discurso singular que produza um efeito específico sobre o sujeito leitor. Seu reconhecimento passa pela consideração do sistema que constitui um discurso (semântico, sintaxe, fatos linguísticos, prosódicos e sua manifestação tipográfica), e do qual um *sujeito* se apropria para produzir modos de significações, um ritmo*, que lhe são próprios.

O interesse do conceito de *sujeito* para a análise do drama advém, precisamente, do fato de permitir melhor circunscrever as questões da polifonia de um texto – a multiplicação do *sujeito* em diferentes vozes – e, mais além, da polifonia de uma

representação. Leva, além disso, a reconsiderar, de um ponto de vista teórico, a natureza do texto dramático e a captar algumas das filiações entre o drama do século XIX e as dramaturgias contemporâneas (fragmentação da fábula* e do personagem*, questionamento da ilusão dramática, desdobramento da fala). Tudo que se diz no teatro provém finalmente de um *sujeito* único, englobando todas as vozes e endereçando-se a outro sujeito (leitor ou espectador). Na representação, realiza-se a conjunção de duas enunciações (sujeito da escrita e sujeito da encenação) que a voz do ator monopoliza e que se reportam simultaneamente ao mesmo público.

A polifonia é particularmente operante no teatro, em razão da multiplicação dos níveis de diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador.

GENEVIÈVE JOLLY E ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Bakhtin, 1984; Barthes, 1981; Berset, 2001; Dessons, 1997; Dompeyre, 1992; Ducrot *et al*., 1980; Duras, 1967; Garcia-Martinez, 1998; Issacharoff, 1985; Martin, J.-P., 1998, Meschonnic, 1985; Pavis, verbetes “Voix” e “Voix off”, 1996; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 1997b; Wilkinson, 1997.

Bibliografia

ABIRACHED, Robert

1994, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978). Paris: Gallimard, col. Tel.

ADAMOV, Arthur

1955, *August Strindberg, dramaturge*. Paris: L'Arche, col. Les Grands Dramaturges (reed. col. Les Miroirs, 1982).

ADORNO, Theodor W.

1989, *Filosofia da nova música*, trad. Magda França, 2.a ed. São Paulo: Perspectiva.

ALTHUSSER, Louis

1966, *Pour Marx* (1965). Paris: La Découverte/ Poche.

ANDERS, Günther

1990/ 2007, *Kafka, pour et contre*, trad. H. Plard. Estrasburgo: Circé [ed. bras., *Kafka*: *pró e contra – os atos do processo*, trad., posf. e notas Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify].

ANTOINE, André

1999/ 2001, *L'Invention de la mise en scène*, antologia de textos de André Antoine, in J.-P. Sarrazac e P. Marcerou (orgs.). Arles: Actes Sud-Papiers/ Centre National du Théâtre, col. Parcours de Théâtre [ed. bras., *Conversas sobre a encenação*, trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras].

APPIA, Adolphe

1988/ S.d., *Œuvres complètes* (1906-1921), t. III, ed. e coment. Marie-Louise Bablet-Hahn. Lausanne: L'Âge d'Homme [ed. port., *Obra de arte viva*, trad. e notas Redondo Junior. Lisboa: Arcádia].

ARCHER, William

1912, *Play-Making*: *a Manual of Craftsmanship*. Londres.

ARENDT, Hannah

1983/ 2007, *Condition de l'homme moderne* (1961), trad. G. Fradier. Paris: Calmann-Lévy/ Presses Pocket, col. Agora [ed. bras. *A condição humana*, trad. Roberto Raposo, posf. Celso Lafer, 10.a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária].

ARISTÓTELES

1980/ 1973, *La Poétique* (330 a.C.), trad. e notas R. Dupont-Roc e J. Lallot. Paris: Seuil, col. Poétique [ed. bras., *Poética*, trad. e coment. Eudoro de Sousa, in *Aristóteles* – Os Pensadores IV. São Paulo: Abril Cultural].

ARTAUD, Antonin

1978/ 2006, *Le Théâtre e son double* (1938), in *Œuvres complètes*, t. IV. Paris: Gallimard [ed. bras., "O teatro e a peste", in *O teatro e o seu duplo*, trad. Teixeira Coelho, 3.a ed. São Paulo: Martins Fontes].

AUSLANDER, Phillip

1997, *From Acting to Performance*: *Essays in Modernism and Postmodernism.* Londres: Routledge.

AUTRAND, Michel (org.)

1955, *Statisme et mouvement au théâtre*. Poitiers: Publications de La Licorne, col. Colloques.

BABLET, Denis

1962, *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche.

BAKHTIN, Mikhail

1970/ 2008, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. I. Kolitcheff. Paris: Seuil, col. Points Essais [ed. bras., *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária].

1978/ 1988, "Récit épique et roman, méthodologie de l'analyse du roman", in *Esthétique et théorie du roman* (1975).

Paris: Gallimard, col. Tel [ed. bras., *Questões de literatura e de estética*: *a teoria do romance*, trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al*. São Paulo: Hucitec/ Edunesp].

1982/ 1993, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), trad. A. Robel. Paris: Gallimard, col. Tel [ed. bras., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb].

1984/ 1992, *Esthétique de la création verbal* (1979), trad. A. Aucouturier. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque des Idées [ed. bras., *Estética da criação verbal*, trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes].

BARBA, Eugenio

1999, "Une amulette faite de mémoire. La Signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur". *Degrés*, Bruxelas, n. 97, 98, 99, primavera-outono.

BARON, Philipp (org.)

S. d., *Le Chœur du théâtr*e. Besançon: Centre Jacques Petit/ Université de Franche-Comté.

BARTHES, Roland

1963, "Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette", *Les Cahiers du Cinéma*, n. 147, set.

1964, *Essais critiques*. Paris: Seuil, col. Tel Quel (reed. 1981, col. Points, n. 127).

1977/ 2003, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, col. Tel Quel [ed. bras., *Fragmentos de um discurso amoroso*, trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes].

1980, *La Chambre claire*. Paris: Seuil/ Gallimard/ Cahiers du Cinéma.

1981/ 2004, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil [ed. bras., *O grão da voz*: *entrevistas, 1961-1980*, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes].

1982a/ 2004, "L'Effet de reel" (1968), in *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, col. Points [ed. bras., "O efeito do real", in *O rumor da língua*, trad. Mário Laranjeira, pref. Leyla Perrone-Moisés, 2.a ed. São Paulo: Martins Fontes, pp. 181-90].

1982b, "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1973), in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, col. Tel Quel.

1994, "L'Ancienne rhétorique, Aide-mémoire" (1970), in *Œuvres complètes*, t. III (1966-1973). Paris: Seuil.

2007, *O império dos signos*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, col. Roland Barthes.

BENHAMOU, Anne-Françoise

1994, "Le Monologue". *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, n. 45.

BENJAMIN, Walter

1971, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), in *Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac. Paris: Denoël.

1984, *Origem do drama barroco alemão*, trad., apres. e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

1989, "L'Intérieur, la trace", in *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages* (1982), trad. J. Lacoste. Paris: Éditions du Cerf.

1994, "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht", in *Magia e técnica, arte e política*: *ensaios sobre literatura e história da cultura*. *Obras escolhidas volume I*, trad. Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, p. 90.

2003, *Essais sur Brecht*, trad. Ph. Ivernel. Paris: La Fabrique, [1969].

BERNARD, Jean-Jacques

1947, "La Théorie du silence". *La Revue Théâtrale*, Paris, n. 6, jun.-ago.

BERSET, Alain (org.)

2001, *Valère Novarina*, *théâtres du verbe*. Paris: Corti.

BLANCHOT, Maurice

1971/ 1984, *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, [1959], col. Bibliothèque des Idées [ed. port., *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, 13.a ed. Lisboa: Relógio d'Água].

BLOCH, Ernst

1973, "*Entfremdung* et *Verfremdung*, aliénation et distanciation". *Travail Théâtral*, Lausanne: La Cité, n. 11, primavera.

1991, *Le Principe espérance i, Parties 1, 2, 3* (1959), trad. F. Wuilmart. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de Philosophie.

BLUMENBERG, Hans

1994, *Naufrage avec spectateur*: *paradigme d'une métaphore de l'existence* (1979), trad. L. Cassagnau. Paris: L'Arche.

BOND, Edward

2000, *L'Énergie du sens. Lettres, poèmes et essays*, org. Jérôme Hankins. Montpellier: Climats/ Maison Antoine Vitez.

BOURDIEU, Pierre

1999, *A miséria do mundo*, trad. Mateus S. Soares Azevedo. Petrópolis: Vozes.

BRECHT, Bertolt

1970/ 2005, *Petit Organon pour le théâtre*, *1948*. Seguido de *Additifs au Petit Organon* (1954), trad. J. Tailleur. Paris: L'Arche [ed. bras., "Pequeno Organon para o teatro", in *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, apres. Aderbal Freire-Filho, 2.a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira].

1972-1979/ 2005, *Écrits sur le théâtre* (1963), trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, J. Jourdheuil e E. Winkler, 2 vols. Paris: L'Arche [ed. bras., *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, apres. Aderbal Freire-Filho, 2.a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira].

1972-1979/ 2005, "Sur le métier du comédien", in *Écrits sur le théâtre* (1963), trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, J. Jourdheuil e E. Winkler, 2 vols. Paris: L'Arche [ed. bras., "A nova técnica da arte de representar", in *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, apres. Aderbal Freire-Filho, 2.a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 103-08].

1976a/ 2002-2005, *Journal de travail 1938-1955*, trad. Ph. Ivernel. Paris: L'Arche [ed. bras. *Diário de trabalho 1938-1941*, v. 1 – *Bertolt Brecht, 1898-1956*, org. Werner Hecht, trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo, 2 vols. Rio de Janeiro: Rocco].

1976b, *Sur le réalisme*, precedido de A*rt et politique. Considérations sur les arts plastiques* (1967), trad. A. Gisselbrecht. Paris: L'Arche, col. Travaux, n. 8.

1999, *A compra do latão*: *1939-1955*, comentários Werner Hecht, Inge Gellert, trad. Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega.

CALVINO, Italo

1989/ 1990, *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1988), trad. Y. Hersant. Paris: Gallimard, col. Du Monde Entier [ed. bras., *Seis propostas para o novo milênio*, trad. Ivo Barroso, 9.a ed. São Paulo: Companhia das Letras].

CLAUDEL, Paul

1966, *Mes idées sur le théâtre*, pref. e apres. J. Petit e J.-P. Kempf. Paris: Gallimard, col. Pratique du Théâtre.

CLAUSEWITZ, Carl von

1955/ 2010, *De la guerre* (1832-1834), trad. D. Naville. Paris: Minuit, col. Arguments [ed. bras., *Da Guerra*, trad. Maria Tereza Ramos, 3.a ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, col. Clássicos WMF].

COHEN, Marcel

1949, "Strophes de chansons françaises". *Europe*, Paris, jan.

COMPAGNON, Antoine

1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

CORVIN, Michel

1994, *Lire la comédie*. Paris: Dunod.

1998, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin. Paris: Larousse.

CRAIG, Edward Gordon

1999, *De l'Art du théâtre* (1911), trad. C. Pedotti. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre.

DANAN, Joseph

1995, *Le Théâtre de la pensée*. Rouen: Médianes, col. Villégiatures/ Essais.
1997-1998, "Formes brèves, le laboratoire du drame". *Les Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, n. 26, inverno.
1999, "Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen". *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 15-16.
2004 (org.), "Mutations de l'action". *L'Annuaire Théâtral. Revue Québecquoise d'Études Théâtrales*, n. 36, outono.
DELEUZE, Gilles
1968, *Différence et répétition*. Paris: PUF (reed. col. Epiméthée, 1997).
1975, com Felix Guattari, *Kafka*: *Pour une literature mineure*. Paris: Minuit (reed. col. Critiques, 1985).
1993, "Pour en finir avec le jugement", in *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, col. Paradoxe.
2007, com Felix Guattari, "1730 – Devir intenso, devir-animal, devir imperceptível", in *Mil platôs*: *capitalismo e esquisofrenia*, v. 4, trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, col. Trans.
DERRIDA, Jacques
1979, "La Clôture de la représentation", in *L'Écriture et la différence* (1967). Paris: Seuil, col. Point, n. 100.
1993, "La Double séance", in *La Dissémination* (1972). Paris: Seuil, col. Points, n. 265.
DESSONS, Gérard
1997, "Penser la voix". *La Licorne*, n. 41. Poitiers: Université de Poitiers.
1998, com Henri Meschonnic. *Traité du rythme*. Paris: Dunod.
DIDEROT, Denis
1996/ 2000, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) e *De la poésie dramatique* (1758), in *Œuvres*: "Esthétique – Théâtre", t. IV. Paris: Robert Laffont, col. Bouquins [ed. bras. "Conversas sobre *O filho natural*", in *Diderot*: *Obras V – O filho natural*, org. Jacó Guinsburg, trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, col. Textos 12, pp. 99-149].
DODD, Charles Harold
1977, *Les Paraboles du royaume de Dieu*. Paris: Seuil.
DOMPEYRE, Simone
1992, "Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies". *Pratiques Metz*, n. 74, junho.
DORT, Bernard
1971, *Théâtre réel* (*1967-1970*). Paris: Seuil, col. Pierres Vives.
1972, "Lecture de Galilée". *Les Voies de la Création Théâtrale*, n. 3. Paris: cnrs.
1977, "Uma propedêutica da realidade", in *O teatro e sua realidade*, trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva.
1980, "Le Temps des monologues". *Le Monde*, 25 mai.
1985, "La Représentation emancipée", in Josette Féral, Jeannette Laillou Savona e Edward A. Walker (orgs.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Ville de La Salle (Quebec): Hurtubise HMH, col. Brèches.
1986, "Pirandello et le théâtre français" (1962), in *Théâtres. Essais*. Paris: Seuil, col. Points, n. 185.
1995, "Le Texte et la scène: pour une nouvelle aliance" (1984), in *Le Spectateur en dialogue. Le Jeu du théâtre*. Paris: POL.
DUCROT, Oswald *et al*.
1980, *Les Mots du discours*. Paris, Minuit.
DURAND, Marguerite
1950, "Le Bon Roi Dagobert". *Le Français Moderne*, Paris.
DUJARDIN, Édouard
2005, *Os loureiros estão cortados*, trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo.
DURAS, Marguerite
1967, "Voix off". Entrevista com J. Schuster. *L'Archibras*, n. 2, out.
ECO, Umberto
1965, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. C. Roux de Bézieux e A. Boucourechliev. Paris: Seuil, col. Pierres Vives.

EISENSTEIN, Sergei Mikhail
1974/ 2003, "Le Montage des attractions", in *Au-délà des étoiles. Œuvres*, t. I., trad. J. Aumont, B. Eisenochitz, S. Mossé, A. Robel, L. e J. Schnitzer. Paris: Union Générale d'Éditions, col. "10/18", n. 896 [ed. bras., "Montagem de atrações" (1923), in *A experiência do cinema*, org. Ismail Xavier, trad. Vinicius Dantas, 3.a ed. São Paulo: Graal, [1983], pp. 187-98].
ELIOT, Thomas Stearns
1969, *Selected Essays* (*1917-1932*). Londres: Faber & Faber.
ELM, Theo
1986, (ed. com Helmut Hiebel). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp.
EMELINA, Jean
1996, *Le Comique*. Paris: Sedes.
EVREINOV, Nicolas
1999, *Introduction au monodrama* (1913). *Registres*, trad. D. Knopnicki Miot. Presses Sorbonne Nouvelle, n. 4, dez.
FRANTZ, Pierre
1998, *L'Ésthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: PUF, col. Perspectives Littéraires.
GAMPER, Herbert e handke, Peter
1992, *Espaces intermédiaires*: *entretiens* (1987), trad. N. Casanova. Paris: Bourgois.
GARCIA-MARTINEZ, Manuel
1998, "Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français", *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n. 142-43.
GENETTE, Gérard
1972, *Figures III*. Paris: Seuil, col. Poétique.
1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, col. Poétique.
GOETHE, Johann Wolfgang von
1983, *Écrits sur l'art* (*1772-1832*), trad. J.-M. Schaeffer. Paris: Klincksieck, col. L'Esprit et les Formes.
1994/ 2010, "Sur la poésie épique et la poésie dramatique", in *Goethe-Schiller Correspondance 1794-1805*, trad. L. Herr. Paris: Gallimard [ed. bras., "Sobre literatura épica e dramática", in *Correspondência entre Goethe e Schiller*, trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra].
GOFFMAN, Erving
1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1971), trad. A. Kihm. Paris: Minuit.
1987, *Façons de parler* (1981), trad. A. Kihm. Paris: Minuit, col. Le Sens Commun.
GOLOPENTIA, Sandra e martinez-thomas, Monique
1994, "Voir les didascalies". *Ibéricas*, n. 3, Ophrys-CRIC.
GOUHIER, Henri
1989, *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion.
GUATTARI, Felix e deleuze, Gilles
1975, *Kafka*: *Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit (reed. col. Critiques, 1985).
GUÉNOUN, Denis
1997/ 2004, *Le théâtre est-il nécessaire?*. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre [ed. bras., *O teatro é necessário*?, trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva].
GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto e ALVES DE LIMA, Mariângela (orgs.)
2009, *Dicionário do Teatro Brasileiro*: *temas, formas e debates*, 2.a ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva.
HANDKE, Peter
1987, *L'Histoire du crayon* (1982), trad. G.-A. Goldschmidt. Paris: Gallimard, col. Du Monde Entier.
1992, com gamper, Herbert. *Espaces intermédiaires*: *entretiens* (1987), trad. N. Casanova. Paris: Bourgois.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1941/ 2005, *La Phénoménologie de L'Esprit* (1807), trad J. Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne [ed. bras., A *fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses com a colaboração de Karl Heinz Efken e Losé Nogueira Machado, 3.a ed. Petrópolis: Vozes Bragança Paulista/ Universidade São Francisco].

1970-1996/ 2004, *Vorlesungen über die Ästhetik 3, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*. Frankfurt, Suhrkamp [ed. bras., *Cursos de estética*, V. I-IV, trad. Marco A. Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp].

1997, *Cours d'ésthétique* (1832), trad. J.-P. Lefebvre e V. von Schenck. Paris: Aubier, col. Bibliothèque Philosophique.

HEIDEGGER, Martin

1988, *Qu'appele-t-on penser?* (1951), trad. A. Becker e G. Granel. Paris: PUF.

HIEBEL, Helmut

1986, (ed. com Theo Elm). *Die Parabel. Parabolische Formen in der Deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp.

HOWE, Elisabeth

1990, *Stages of Self*: *The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*. Athens (eua): Ohio University Press.

IEHL, Dominique

1997, *Le Grotesque*. Paris: PUF, col. Que sais-je?, n. 3228.

ISSACHAROFF, Michael

1985, *Le Spectacle du discours*. Paris: Corti.

IVERNEL, Philippe

1978, "*Gestaltung* et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B.", in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durante les années vingt*, org. D. Bablet. Lausanne: L'Âge d'Homme, col. Théâtre Années Vingt.

1999, "Lukács, Szondi, Brecht face au naturalisme et au symbolisme", in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 15-16.

2000, "La Forme breve ou la petite forme", conferência inédita. Seminário de pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo, Universidade Paris III, 27 mai.

JAKOBSON, Roman

1963, *Essais de linguistique générale* (*1949-1963*), trad. N. Ruwet. Paris: Minuit, col. Arguments (reed. 1970).

JOLLÈS, André

1972, *Formes simples*. Paris: Seuil, col. Poétique.

JOUSSE, Marcel

1975, *La Manducation de la parole, l'anthropologie du geste II*. Paris: Gallimard, col. Voies Ouvertes.

1978, *Le Parlant, la parole et le souffle, l'anthropologie du geste III*. Paris: Gallimard, col. Voies Ouvertes.

JULLIEN, Jean

1892, *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*. Paris: Charpentier et Fasquelle.

KEMPENAERS, Charles

1908, *La Poésie dramatique*. Bruxelas: Société Belge de Librairie.

KLOTZ, Volker

2005, *Formes ouvertes et formes fermées dans le Drame*. Circé Belval [1970, *Geschlossene und offene Form im Drama*. Munique: Carl Hanser Verlag].

KOLTÈS, Bernard-Marie

1999, *Une part de ma vie. Entretiens* (*1983-1989*). Paris: Minuit.

KUNTZ, Hélène

2002, "La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine". *Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 23.

LACOUE-LABARTHE, Philippe

1985, *L'Imitation des modernes, Typographies II*. Galilée, col. La Philosophie en Effet.

LARUE, Anne (org.)
1996, *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers: Publications de La Licorne.
LEHMANN, Hans-Thies
2002/ 2011, *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche [ed. bras., *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Süssekind, apres. Sérgio de Carvalho, 2.a ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade].
LEJEUNE, Philippe
1980, *Je est un autre*. Paris: Seuil, col. Poétique.
LEMAHIEU, Daniel
2000, "Dispute, deuxième lettre". *Les Cahiers de Prospero*, Villeneuve Avignon, La Chartreuse, n. 10, *La Forme courte au théâtre*.
LESCOT, David
1999, "Jean Jullien, théorie et pratique d'un théâtre vivant", in *Mise en crise de la forme dramatique, Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 15-16.
2001, *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre.
LESSING, Gotthold Ephraïm
1997, *Laocoon* (1766). Paris: Hermann, col. Savoir: Sur l'Art.
2005, *Dramaturgia de Hamburgo* (Seleção antológica), trad., introd. e notas Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, col. Textos Clássicos.
LISTA, Giovanni (org.)
1973, *Futurisme, Manifestes – Proclamations – Documents*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
LORAUX, Nicole
2000, *La Voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, col. NRF Essais.
LUKÁCS, Georg
1914, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno] (1914). Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, V. 38. Tübingen: Mohr.
1965, *Le Roman historique*, trad. R. Sailley. Paris: Payot.
1975, *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost e J. Guégan. Paris: L'Arche, col. Le Sens de la Marche.
2009, *Teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, 2.a ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, col. Espírito Crítico.
MAETERLINCK, Maurice
1986, *Le Trésor des humbles* (1896). Bruxelas: Labor, col. Espace Nord, n. 30.
MALLARMÉ, Stéphane
1961, *Crayonné au théâtre* (1886), in H. Mondor e G.-J Aubry (orgs.). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
MARINIS, Marco de
1999, "En quête de l'action physique, au théâtre et au-delà du théâtre: de Stanislavski à Barba". *Degrés*, Bruxelas, n. 97, 98, 99, primavera-outono.
MARTIN, Jean-Pierre
1998, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris: Corti.
MARTIN, Judith
1998, *Dramaturgies du jeu de rêve, Strindberg, Molnar, Pirandello et Adamov*. Tese em Estudos Teatrais, Institut d'Études Théâtrales, Paris III.
MARTINEZ-THOMAS, Monique
1994, com Sanda golopentia, "Voir les didascalies". *Ibéricas*, n. 3, Ophrys-CRIC.
MATHET, Marie-Thérèse (org.)
2001a, *L'Écran de la représentation*. Toulouse: Presses Universitaires du Sud.
2001b, *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris: L'Harmattan.

MÉGEVAND, Martin
1994, *La Communauté absente, enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*. Tese de doutorado, Paris III.
MESCHONNIC, Henri
1985, *Les États de la poétique*. Paris: PUF.
1989, *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier.
1990, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982). Lagrasse: Verdier.
1995, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier.
1997, "Le Théâtre dans la voix". *La Licorne*, n. 41. Poitiers: Universidade de Poitiers.
1998, com Gérard Dessons, *Traité du rythme*. Paris: Dunod.
MINYANA, Philippe
1992, "La Parole irrépressible". *Mardis du Théâtre*, France Culture, 25 fev., jornalistas G.-H. Durand e V. Hotte.
MÜLLER, Heiner
1991, *Fautes d'impression*, trad. A. Bérélowitch. Paris: L'Arche.
NAUGRETTE, Catherine
2000, *L'Esthétique théâtrale*. Paris: Nathan, col. Université/FAC., Arts du Spectacle.
2004, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*. Belval: Circé, col. Penser le Théâtre.
NIETZSCHE, Friedrich
1977/ 2008, *La Naissance de la trágedie* (1871), trad. Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Gallimard [ed. bras., *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso].
NOUDELMANN, François (org.)
2000, *Scène et image*. Poitiers: Publications de La Licorne.
ORTEL, Philippe
2002, *La Littérature à l'ère de la photographie*: *Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: J. Chambon. ortiz gondra, Borja
1998, "El fragmento y la herida", in *Cuadernos de Dramaturgia Contemporânea* (obra coletiva), V. 3, Alicante.
PAVIS, Patrice
1996/ 2011, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod [ed. bras., *Dicionário de teatro*, trad. Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes, 3.a ed. São Paulo: Perspectiva].
2000, "Gestualité", in *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
PFISTER, Manfred
1994, *Das Drama* (1977, 1988). Munique: Wilhelm Fink Verlag.
PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace
1968, *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
PIRANDELLO, Luigi
1968, "Préface à *Six personnages en quête d'auteur*", in *Écrits sur le théâtre et la littérature* (1960), trad. G. Piroué. Paris: Denoël-Gonthier, col. Médiations, n. 89.
1977, "L'Action parlée", apud P. Renucci (org.). *Théâtre complet*, t. i. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
1988, *L'Humour et autres essais* (1960), trad. F. Rosso. Paris: M. De Maulle, col. Littérature Étrangère.
2004, *Seis personagens à procura de um autor*, trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, col. Grandes Dramaturgos, 4.
PISCATOR, Erwin
1962/ 1968, *Le Théâtre politique*, trad. A. Adamov e C. Sebisch. Paris: L'Arche [ed. bras., *O teatro político*, trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira].
RÉGY, Claude
1991, *Espaces perdus*. Paris: Plon, col. Carnets (reed. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998).

1995, “Les Sons et les sens”, in *De la parole aux chants*, org. G. Banu. Arles: Actes Sud-Papiers, col. Apprendre, n. 4.
1997, “Le Champ de la voix”, entrevista a G. Dessons, *La Licorne*, n. 41. Poitiers: Universidade de Poitiers.
REZVANI, Serge
2000, *Théâtre*: *dernier refuge de l’mprévisible poétique*. Arles: Actes Sud-Papiers, col. Apprendre, n. 12.
RICŒUR, Paul
1975, *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, col. Points.
1983, *Temps et récit 1*. Paris: Seuil, col. L’Ordre Philosophique.
ROUGEMONT, Martine de
1984, “Beaumarchais dramaturge: le substrat romanesque du drame”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, mai.
ROY, Jean-Yves
1987, “La Première ou la troisième personne”, entrevista a Doris-Louise Hainaut, *Roman*, n. 19, *La Théâtralité*. Paris: Presses de la Renaissance, jun.
RYKNER, Arnaud
1996, *L’Envers du théâtre – Dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck*. Paris: Corti.
2000, *Paroles perdues – Représentation et faillite du langage*. Paris: Corti.
2001, “Rhétorique et énigmatique”, in C. Angelet, C. Bert e M. Quaghebeur (orgs.), in *Présence/ Absence de Maeterlinck*. Bruxelas: Labor.
RYNGAERT, Jean-Pierre
1993/1998, *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod [ed. bras., *Ler o teatro contemporâneo*, trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes].
1994, “Les Cailloux et les fragments”, in *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, org. J.-P. Sarrazac. Paris: Éditions Théâtrales.
1998, “Conversation (pièces de conversation, théâtre de conversation)”, in *Registres*, n. 3. Rouen: Médianes.
1999, “*Platonov* de Tchekhov: parler pour s’empêcher d’écouter”, in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études Théâtrales*. Louvain-la-Neuve, n. 15-16.
2000, “Paroles en chambre, paroles publiques”, in *Philippe Minyana, ou la parole visible*, org. M. Corvin. Paris: Éditions Théâtrales.
SADLER STANTON, Steven
1955, *English Drama and the French Well-made Play, 1815-1915*. Ann Arbor: University microfilms. Tese de doutorado defendida na Universidade Columbia, Nova York.
SARCEY, Francisque
1900-1902, *Quarante ans de théâtre* (1865). Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 8 vols.
SARRAUTE, Nathalie
1993, *Le Silence*, org. A. Rykner. Paris: Gallimard, col. Folio Théâtre.
SARRAZAC, Jean-Pierre
1981/2002, *L’Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L’Aire, col. L’Aire Théâtrale (reed. Saulxures: Circé Poche, 1999). [ed. port., *O futuro do drama*, trad. Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras].
1989, *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, col. Le Temps du Théâtre.
1992, “Le Drame selon les moralistes et les philosophes”, in *Le Théâtre en France*, org. J. de Jomaron. Paris: Armand Collin.
1995, *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Médianes, col. Villégiatures/ Essais.
1997a/ 2002, “Le Drame en devenir”. *Registres*, n. 2, Rouen: Médianes, jun. [ed. port., “O devir do drama”, in *O futuro do drama*, trad. Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras].
1997b, “L’Invention de la ‘théâtralité’”, *Esprit*, n. 228, jan.

1998, “Une mise en pièce(s) du théâtre?”, entrevista realizada por H. Kuntz e D. Lescot, in *Théâtre en pièces, le texte en éclats, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 13.
1999a, “L’Auteur du théâtre et le devenir scénique de son œuvre (Diderot, Ibsen, O’Neill, Brecht)”, in *Registres*, n. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, nov.
1999b, “Au carrefour, l’Étranger”, in *Mise en crise de la forme dramatique, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 15-16.
2000a, *Critique du théâtre*: *de l’utopie au désenchantement*. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre.
2000b, “Réflexion sur un moment d’histoire de la forme courte au théâtre”. *Les Cahiers de Prospero*, Villeuneuve Avigon, La Chartreuse, n. 10, *La Forme courte au théâtre*.
2001a, “Strindberg et le Jeu de rêve”, *RITM, Rêves, Théâtre/ cinema*.
2001b, “L’Impersonnage”, in *Jouer le monde, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 20.
2002, *La Parabole ou L’Enfance du théâtre*. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre.
2003, “Le Texte contemporain et son devenir scénique”, “Théâtre: espace sonore, espace visuel”, in C. Hamon-Siréjols e A. Surgers (orgs.). Presses Universitaires de Lyon.
2004, *Jeux de rêve et autres détours*. Belval: Circé, col. Penser le Théâtre.
2010, “Reprise: uma resposta ao pós-dramático”, in *Questão de crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, trad. Humberto Giancristofaro.
SCHAEFFER, Jean-Marie
1999, *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil.
SCHILLER, Friedrich von
1863, “Sur l’emploi du chœur dans la tragédie”, prefácio ao *La Fiancée de Messine* (1803), in *Œuvres dramatiques complètes*, trad. M. de Barante. Didier.
SCHLEGEL, August Wilhelm von
1971, *Cours de littérature dramatique* (1811), trad. E. van Bemmel. Genebra: Slatkine.
SCHWITTERS, Kurt
1965, *Anna Blume und ich*, org. Ernst Schwittes. Zurique: Verlag der Arche.
SLOTERDIJK, Peter
2000, *La Mobilisation infinite. Vers une critique de la cinétique politique*, (org.) Christian Bourgois, trad. da língua alemã Hans Hildenbrand. Paris: Bourgois.
STANISLAVSKI, Constantin
1997, *Notes artistiques*, trad. M. Zonina e J.-P. Thibaudat. Belfort: Circé, col. Penser le Théâtre.
STEIN, Gertrude
1978, “Théâtre”, in *Lectures en Amérique*. Paris: Bourgois.
1998, *Geografia e peças*, trad. Luísa Costa Gomes. Lisboa: Culturgest.
STRINDBERG, August
1964, “Sur le drama moderne et le théâtre moderne”, in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. M. Diehl. Paris: Gallimard, col. Pratique du Théâtre.
1986, *Théâtre complet* 6. Paris: L’Arche.
SZONDI, Peter
1981, *Poésies et poétiques de la modernité*, org. M. Bollack. Lille: Presses Universitaires de Lille.
1983/2011, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. Patrice Pavis com a colaboração de J. e M. Bollack. Lausanne: L’Âge d’Homme, col. Théâtre Recherche [ed. bras., *Teoria do drama moderno* [*1880-1950*], trad. língua alemã e notas Raquel Imanishi Rodrigues, apres. José Antônio Pasta Jr., 2.a ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade].
2005, *Teoria do drama burguês*: *século XVIII*, trad. Luiz Sérgio Repa, apres. Sérgio de Carvalho, pref. Jean Bollack. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade.
THOMASSEAU, Jean-Marie

1998, “Scène à faire”, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, org. M. Corvin. Paris: Larousse.
TOMACHEVSKI, Boris V.
1966, “Sur le vers” (1927), in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. sel., trad. e apres. T. Todorov. Paris: Seuil, col. Tel Quel.
UBERSFELD, Anne
1977/ 2010, *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, col. Les Classiques du Peuple, Critique, n. 3 [ed. bras., *Ler o teatro*, trad. José Simões Almeida Júnior (coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Perspectiva, col. Estudos, 217].
1996, *Lire le théâtre*, t. III. *Le Dialogue de théâtre*. Paris: Bellin, col. Lettres Sup.
VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre
1972/ 2008, *Mythe et tragédie en Gréce ancienne*. Paris: Maspéro, col. Textes à l’Appui (reed. Paris: La Découverte, 1995) [ed. bras. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, rev. téc. Luiz Alberto Machado Cabral; trad. Anna Lia A. de Almeida. São Paulo: Perspectiva].
VINAVER, Michel
1982, *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L’Aire, col. L’Aire Théâtrale (reed. Arles: Actes Sud, 1990).
1993, (org.). *Écritures dramatiques. Essais d’analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud.
WEISS, Peter
1968, “Notes sur le théâtre documentaire”, in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam…*, trad. J. Baudrillard. Paris: Seuil.
WEKWERTH, Manfred
1972, *La Mise en scène dans le théâtre d’amateurs*, trad. B. Perregaux. Paris: L’Arche.
WILKINSON, Robin
1997, “Spécificité du théâtre radiophonique”, in *Voix et création au XXe siècle*, org. M. Collombo. Atas do colóquio de Montpellier, 26-27-28 jan. Paris: H. Champion.
WILLIAMS, Raymond
2010, *Drama em cena*, trad. Rogério Bettoni, pref. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade.
2011, *Tragédia moderna*, trad. Betina Bischof, pref. Iná Camargo Costa, 2.a ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade.
WIRTH, Andrzej
1981, “Du dialogue au discours”. *Théâtre/ Public*, Gennevilliers, n. 40-41, jul.-out.
ZOLA, Émile
2001, *Thérèse Raquin*, trad. Joaquim Pereira Neto, 2.a ed. rev. São Paulo: Estação Liberdade.

PEÇAS

BECKETT, Samuel

1988, “Ato sem palavras i e II, Sopro”, trad. Fátima Saadi, in *Arte e palavra* n. 3, Rio de Janeiro: Forum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 37-44.
2002, *Fim de partida*, trad. e apres. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, col. Prosa do Mundo.
2010a, *Dias felizes*, trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify.
2010b, *Esperando Godot*, trad. Fábio de Souza Andrade, 2.a ed. São Paulo: Cosac Naify.
BRECHT, Bertolt
1987, “Na selva das cidades”, in *Bertolt Brecht – Teatro completo* 02, 12 vols., trad. Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi, Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

1991, “Terror e miséria no Terceiro Reich”, in *Bertolt Brecht – Teatro Completo* 05, trad. Gilda Oswaldo Cruz, 2.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
1992a, “As visões de Simone Machard”, in *Bertolt Brecht – Teatro completo* 09, trad. Angélika E. Köhnke. São Paulo: Paz e Terra.
1992b, “Schweyk na Segunda Guerra Mundial”, in *Bertolt Brecht – Teatro completo* 09, trad. Sérgio Viotti. São Paulo: Paz e Terra.
1992c, “A boa alma de Setsuan”, in *Bertolt Brecht – Teatro completo* 07, trad. Geir Campos e Antonio Bulhões. São Paulo: Paz e Terra.
1996, “A resistível ascensão de Arturo Ui”, in *Bertolt Brecht – Teatro completo* 08, trad. Angélika E. Köhnke. São Paulo: Paz e Terra.
1999a, “Vida de Galileu”, in *Bertolt Brecht – Teatro Completo* 06, trad. Roberto Schwarz, 3.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
1999b, “Mãe coragem e seus filhos”, in *Bertolt Brecht – Teatro Completo* 06, trad. Geir Campos, 3.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
2004a, “Um homem é um homem”, in *Bertolt Brecht – Teatro Completo* 02, trad. Fernando Peixoto, 3.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
2004b, “Mahagonny”, trad. Luiz Antônio Martinez Corrêa, in *Bertolt Brecht – Teatro Completo* 03, 3.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
BÜCHNER, Georg
1985, *Lenz*, trad. Mário da Silva. São Paulo: Brasiliense.
2003, *Woyzeck*, trad. Tércio Redondo. São Paulo: Hedra.
CLAUDEL, Paul
1967, *O livro de Cristóvão Colombo*, trad. Helena Pessoa. Petrópolis: Vozes.
DIDEROT, Denis
2000, “O filho natural”, in *Diderot*: *Obras V – O filho natural*, org. Jacó Guinsburg, trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, col. Textos 12, pp. 33-98.
DURAS, Marguerite
1981, *Agatha*, trad. Sieni Maria de Matos Campos. São Paulo: Record.
1992, *Savannah Bay*, trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
DÜRRENMATT, Friedrich.
2003, “A pane”, in *A pane*, *O túnel*, *O cão*, trad., introd. e notas Marcelo Rondinelli. São Paulo: Códex.
GENET, Jean.
2005, *As criadas*, Porto Alegre: Deriva.
GOETHE, Johan Wolfgang von
1991, *Fausto*, trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Villa Rica.
HANDKE, Peter
2001, “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, in *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros / O jogo das perguntas ou a viagem à terra sonora*, trad. e introd. de João Barrento. Porto/ Lisboa: Centro de Dramaturgias / Livros Cotovia: (Cadernos Dramáticos 3).
HAUPTMANN, Gerhart J. R.
1968, *Os tecelões*, trad. Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Brasiliense.
IBSEN, Henrik
1942, “Espectros”, in *Espectros/ Uma casa de bonecas*, org. e trad. José Pérez. São Paulo: Editora Cultura, Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 25.
1944, “Quando despertarmos de entre os mortos”, in *Seis dramas*, trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo.
1960, *Hedda Glaber*, trad. Luiz Leite Vidal. São Paulo: MEC, col. Teatro Universal.
1984a, *O pato selvagem*, trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo.

1984b, “Solness, o construtor”, in *A dama do mar; Solness, o construtor*, trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo.
1996, *John Gabriel Borkman*, trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer. São Paulo: Editora 34.
JARRY, Alfred
1987, *Ubu rei*, trad. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM.
KANE, Sarah
2001, “Falta”, in *Teatro completo*, trad. Pedro Marqués, 2.a ed. Lisboa: Campo das Letras.
MAETERLINCK, Maurice
1967, *A intrusa*, trad. Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática/ Faculdade de Filosofia/ UFRGS.
MAIKÓVSKI, Vladimir
2001, *Mistério-Bufo*: *um retrato heroico, épico e satírico da nossa época*, trad. Dimitri Beliaev. São Paulo: Musa.
MILLER, Arthur
2009, *A morte de um caixeiro-viajante*, trad. José Rubens Siqueira, pref. Otavio Frias Filho. São Paulo: Companhia das Letras.
MÜLLER, Heiner
1987a, “Hamlet-máquina”, in *Quatro textos para teatro*: *Mauser*; *Hamlet-máquina*; *A missão*; *Quarteto*, trad. de Reinaldo Mestrinel, apres. Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec.
1987b, “A missão”, in *Quatro textos para teatro*: *Mauser*; *Hamlet-máquina*; *A missão*; *Quarteto*, trad. de Reinaldo Mestrinel, apres. Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec.
1993a, *Medeamaterial e outros textos*, trad. Christine Röehrig e Marcos Renaux. São Paulo: Paz e Terra.
1993b, “A estrada para Wolokolamsk”, in *Medeamaterial e outros textos*, trad. Christine Röehrig e Marcos Renaux. São Paulo: Paz e Terra, pp.161-98.
1993c, “Descrição de imagem”, in *Medeamaterial e outros textos*, trad. Christine Röehrig e Marcos Renaux. São Paulo: Paz e Terra, pp.153-60.
1997, *Germania 3*: *os espectros do morto-homem*, trad. Eduarda Dionísio e Maria Adelia S. Melo. Lisboa: Cotovia.
MUSSET, Alfred de
1997, *Lorenzaccio e Cia* (monografia), Marlyse Meyer. São Paulo: Edusp, pp. 419-32.
O’NEILL, Eugene
1970, *Desejo*, trad. Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch.
1980, *Longa jornada noite adentro*: *drama em quatro atos*, trad. Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural.
PASOLINI, Pier Paolo
2006, *Orgia e pocilga*, trad. Pedro Marqués. Lisboa: Cotovia.
2007a, *Calderón*, trad. Mário Feliciano e António Barahona, rev. Jorge Silva Melo. Lisboa: Cotovia.
2007b, *Vestir os nus*, trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
PIRANDELLO, Luigi
1978, *Seis personagens à procura de um* autor, trad. Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci (prefácio). São Paulo: Abril Cultural.
1998, “Sonho, (mas talvez não)”, in *O homem da flor na boca/ Sonho (mas talvez não)*, trad. Rita Marnoto. Lisboa: Cotovia.
RACINE, Jean
1999, “Tebaida”, in *Fedra*, *Ifigenia, Tebaida ou Os irmãos inimigos*, trad., pref. e notas Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto.
SARTRE, Jean-Paul
1963, *Os sequestrados de Altona*, trad. António Coimbra Martins, 2.a ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
2006, *Entre quatro paredes*, trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak, 2.a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
SCHNITZLER, Arthur
S.d., *A ronda do amor*, trad. Genolino Silveira. São Paulo: Livraria Exposição do Livro.

SHAKESPEARE, William
2004, *Hamlet*, trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.
2006, *Henrique V*, trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.
SÓFOCLES
2001, *Édipo rei*, trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
2007, *Antígona*, trad. Millôr Fernandes, 7.a ed. São Paulo: Paz e Terra.
STRAUSS, Botho
1993, *O tempo e o quarto*. Lisboa: Relógio d'Água.
STRINDBERG, August
1963a, "Tempestade", in *Tempestade*. *A casa queimada*, trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença.
1963b, "A casa queimada", in *Tempestade*; *A casa queimada*, trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença.
1968, "A mais forte", in *Senhorita Júlia e A mais forte*, v. 34, trad. João Marschner, pref. Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Brasiliense, Série Teatro Universal.
c. 1980, "A viagem de Pedro, o afortunado", in *Senhorita Júlia/ A viagem de Pedro, o afortunado*. Rio de Janeiro: Otto Pierre.
1978, *O sonho*, trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa.
1997, *Rumo a Damasco I, II, III*, trad. Elizabeth R. Azevedo a partir da versão inglesa. São Paulo: Cone Sul.
1999, *Dança da morte*, trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas.
2010a, *Sonata de espectros*, trad. Nils Skare. Curitiba: L-Dopa.
2010b, "O pai", in *Senhorita Júlia e outras histórias*, trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra.
TCHEKHOV, Anton
1979, *As três irmãs*, trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural.
VINAVER, Michel
2007, "O programa de televisão", in *Dissidente*. *O programa de televisão*, trad., apres. e notas Catarina Sant'Anna. São Paulo: Edusp.
2008, *A procura de emprego*: *peça em 30 trechos/ La demande d'emploi*: *pièce en trent morceaux*, trad. Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, com a colaboração de Heloisa Jahn, ed. bilíngue. São Paulo: Aliança Francesa/ Consulado Geral da França/ Imprensa Oficial.
WEISS, Peter
1970, *O interrogatório*: *oratório em 11 cantos*, trad. Teresa Linhares e Carlos Queiroz Telles. São Paulo: Grijalbo.
2004, *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat/ Sade*, trad. João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto.

Índice onomástico[+]

Abirached, Robert 110, 113, 136, 140
Adamov, Arthur 30, 76, 100-02, 115
Adorno, Theodor W. 11, 11n, 14, 16, 29-30
Althusser, Louis 112-13
Anadón, Gabily 63
Anders, Günther 64-66, 155-57
Anouilh, Jean 181
Antoine, André 21, 85, 97, 155-57
Appia, Adolphe 111, 124-25, 164
Aragon, Louis 170
Archer, William 49
Arendt, Hannah 37, 41
Aristófanes 170
Aristóteles 37, 41-47, 49, 51, 54-55, 58, 67, 73, 75, 78-81, 84-85, 109, 112-13, 124, 149, 155
Arrabal, Fernando 172
Artaud, Antonin 44-45, 61-62, 71, 95, 102, 110-11, 113, 122, 147, 179, 187
Auslander, Phillip 17, 17n
Autrand, Michel 178
Aymé, Marcel 171
Azama, Michel 157

Bablet, Denis 115
Baillet, Florence 95, 100, 105, 123
Bakhtin, Mikhail 16, 32, 73, 100, 154-55, 165, 167-70, 187, 189
Balzac, Honoré de 63, 169
Barba, Eugenio 40-41
Barbolosi, Laurence 79

Baron, Philipp 63
Barthes, Roland 10n, 16, 31, 31n, 51-53, 88-89, 93, 102-05, 127-28, 132, 134, 155-57, 176-79, 186, 189
Bausch, Pina 40, 71, 129, 147
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 168
Beckett, Samuel 14, 16, 29n, 38-39, 46-47, 69, 71, 76, 80, 82, 97, 108, 118, 124, 135-36, 138-39, 145, 166, 169, 172, 175, 185-87
Benjamin, Walter 11, 11n, 51, 94-95, 97-98, 122, 151-52, 160, 177-78, 185
Bernhard, Thomas 50, 76, 80, 97, 108
Besson, Jean-Louis 147
Bezace, Didier 170
Blanchot, Maurice 17, 17n, 168, 170
Bloch, Ernst 65-66, 101-02, 122
Blumenberg, Hans 46-47
Bond, Edward 31, 44-45, 47, 53, 77, 83, 97, 148-49
Bourdet, Edouard 171
Bourdieu, Pierre 158
Bouzitat, Clémence 100, 123
Braque, Georges 120
Brault, Christophe 114
Brecht, Bertolt 12, 15, 17, 19, 22, 29-31, 29n, 30n, 39, 43-45, 48-49, 51-53, 55-57, 64, 66, 72, 74-75, 77-79, 81-84, 91, 93-95, 101-02, 104-05, 110-11, 113, 117, 119, 121, 125, 132, 134, 144, 146, 148-49, 151-53, 155, 157, 166, 169, 171, 177
Browning, Robert 141
Bruckner, Ferdinand 90, 121, 150
Büchner, Georg 90, 96, 116, 177

Calvino, Italo 63, 66
Césaire, Aimé 61
Cézanne, Paul 25
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 177
Chaurette, Normand 89
Claudel, Paul 26, 31n, 65, 130, 134, 144

Clausewitz, Carl von 57
Cocteau, Jean 141
Cohen, Marcel 163
Colombo, Cristóvão 133
Compagnon, Antoine 50-51
Corneille, Pierre 40, 45-46, 141, 168
Corra, Bruno 85
Corvin, Michel 33, 172, 181
Craig, Edward Gordon 21, 97, 111, 115, 124-25, 164, 179

D'Aubignac, François Hédelin (abade d'Aubignac) 40
Danan, Joseph 18, 41, 88, 115, 119, 125, 135
Danis, Daniel 72
de Gaulle, Charles 98
Deleuze, Gilles 17, 18n, 66, 101-02, 123, 125
Derrida, Jacques 105, 111, 113
Dessons, Gérard 129, 131, 163-64, 181, 189
Deutsch, Michel 43, 66, 91, 154
Diderot, Denis 21, 40, 59, 68, 75-76, 80, 82, 126-27, 141, 155-57, 166-67, 173, 176-78, 184
Döblin, Alfred 121
Dodd, Charles Harold 132, 134
Dompeyre, Simone 188-89
Dort, Bernard 12, 12n, 68-70, 102, 108, 119, 148-49, 179-81, 183
Dubillard, Rolland 187
Ducrot, Oswald 189
Dujardin, Édouard 113
Dupont-Roc, Roselyne 112
Durand, Marguerite 163-64
Duras, Marguerite 37, 83, 114, 128, 141, 169, 175, 180, 188-89
Durif, Eugène 130, 141, 157, 164, 172
Dürrenmatt, Friedrich 150

Eco, Umberto 142, 146
Eisenstein, Serguei Mikhail 120, 123, 125
Eisler, Hanns 94
Eliot, Thomas Stearns 141-42
Elm, Theo 134
Emelina, Jean 172
Ésquilo 18, 33n, 81
Eurípides 81
Evreinov, Nikolai 113-15

Fassbinder, Rainer Werner 66
Fielding, Henry 166
Fleisser, Marieluise 66
Fosse, Jon 97, 131, 135, 141, 164, 186
Foucault, Michel 59, 105
Frantz, Pierre 107, 177, 185
Frisch, Max 61-62, 149

Gabily, Didier-Georges 104, 153-54
Galsworthy, John 64
Gamper, Herbert 140, 142
Garcia-Martinez, Manuel 189
Garnett, David 170
Gatti, Armand 61, 136, 148, 151
Gaudé, Laurent 58
Genet, Jean 108, 188
Genette, Gérard 51, 109, 144, 146
Gillette, King C. 158
Gladkov, Fyodor Vasilyevich 166
Godard, Jean-Luc 125
Goethe, Johann Wolfgang von 71, 73-75, 141-42, 155, 159-60
Goffman, Erving 60
Goldoni, Carlo 177

Goll, Yvan 108
Golopentia, Sandra 146
Gombrowicz, Witold 114
Gouhier, Henri 67, 69
Grabbe, Christian Dietrich 161
Greuze, Jean-Baptiste 176
Grotowski, Jerzy 17, 40, 95
Groupov 45, 183
Grüber, Klaus Michael 147
Guattari, Felix 66
Guénoun, Denis 40-41, 76
Guiches, Gustave 85
Guinsburg, Jacó 9, 9n

Hagenbeck, Carl 64
Handke, Peter 76, 125, 140-42, 173, 175
Hardy, Thomas 182
Harrower, David 131
Hasek, Jaroslav 169
Hauptmann, Gerhart J. R. 24-25, 56, 70, 78, 100, 155-56, 165, 168
Hausbei, Kerstin 51, 119, 146
Havel, Vaclav 171
Heartfield, John 121
Hegel, Georg W. Friedrich 22, 22n, 24, 46-47, 54-56, 58, 61, 68-69, 73, 75, 80-81, 84, 99, 124-25, 143, 146
Heidegger, Martin 64, 66
Hersant, Céline 131, 155
Heulot, Françoise 76, 119, 158
Hiebel, Helmut 134
Hitler, Adolf 133, 157
Hockney, David 90
Hofmannsthal, Hugo von 141
Horvath, Ödön Edmund Josef von 66

Howe, Elisabeth 142
Hugo, Victor 168-69
Hummel, Jacob 26-27

Ibsen, Henrik 21, 24-26, 26n, 69-70, 72, 78, 107-08, 124, 159, 165, 168, 173, 185
Iehl, Dominique 100
Ionesco, Eugène 66, 76
Issacharoff, Michael 189
Ivernel, Philippe 88, 123, 149

Jakobson, Roman 75-76
Janvier, Ludovic 70
Jarry, Alfred 99, 172
Jean-Jourdheuil 147
Jollès, André 132-34
Jolly, Geneviève 131, 142, 146, 164, 181, 189
Jousse, Marcel 129, 131
Jullien, Jean 82, 84, 86, 90-91, 93, 166

Kafka, Franz 42, 64, 101, 103, 133, 152, 155-57
Kaiser, Georg 42
Kane, Sarah 30, 32, 40, 44, 97
Kantor, Tadeusz 71, 147
Kempenaers, Charles 141-42
Kermann, Patrick 63
Khan, Gêngis 100
Kleist, Heinrich von 96
Klotz, Volker 119
Koltès, Bernard-Marie 32, 43, 71, 73, 77, 97, 130, 133, 141, 154, 164, 188
Kroetz, Franz Xaver 66, 91, 175
Kuntz, Hélène 43, 47, 53, 58, 75, 103, 160, 175, 185

L'Isle-Adam, Villiers de (Jean-Marie Mathias Philippe Auguste, conde de Villiers de

L'Isle-Adam) 130, 143
Lacoue-Labarthe, Philippe 112-13
Lagarce, Jean-Luc 186
Lallot, Jean 112
Langhoff, Matthias 98, 104, 131, 164, 166
Lania, Leo 183
Larue, Anne 181
Lavedan, Henri 85
Lehmann, Hans-Thies 13-15, 14n, 20, 20n, 146-47
Lejeune, Philippe 158
Lemahieu, Daniel 87-88, 186
Lenormand, Henri-René 128
Lenz, Jakob Michael Reinhold 177
Leopardi, Giacomo 72
Leroux, Patrick 49
Lescot, David 58, 75, 88, 93, 149, 152, 157, 162, 183
Lessing, Gotthold Ephraïm 21, 80, 127, 176-78
Lipovetski, Gilles 171
Lista, Giovanni 88
Loher, Dea 43
Loraux, Nicole 63
Losco, Mireille 63, 88, 113, 158, 178, 185
Lukács, Georg 11, 11n, 22, 22n, 30, 63, 66, 77, 108, 122, 170
Lunatcharski, Anatóli 171 Lyotard, Jean-François 95

Maeterlinck, Maurice 22, 24, 37, 41, 47, 55, 62, 70, 72-73, 85, 106, 118, 124, 127-28, 131, 141-42, 172-75, 184-85, 187
Maiakóvski, Vladimir 171
Mallarmé, Stéphane 15, 21, 31n, 110-11, 113, 141, 187
Marinetti, Filippo Tommaso 85
Marinis, Marco de 41
Martin, Jean-Pierre 186, 189
Martin, Judith 102

Martinez-Thomas, Monique 143, 146
Mathet, Marie-Thérèse 128
Mayenburg, Marius von 44
Mégevan, Martin 63
Meschonnic, Henri 130, 131, 162-64, 180-81, 189
Meyerhold, Vsevolod Emilevich 120, 124-25, 128, 181
Miller, Arthur 114
Minyana, Philippe 119, 139, 158
Mnouchkin, Ariane 161
Moguilevskaia, Tania 172
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 172
Molnár, Ferenc 101
Motton, Gregory 97, 100, 131, 141
Mrozek, Slawomir 171
Müller, Heiner 18, 32, 39, 42-45, 47, 49, 53, 61, 71, 77, 81, 86, 92, 95, 104, 117, 122, 125, 133, 135, 147, 149, 153, 159-60, 166, 175, 184-86
Musil, Robert 137
Musset, Alfred de 96, 161, 168

Naugrette, Catherine 45, 47, 49, 76, 95, 105, 113, 155
Nietzsche, Friedrich 61-63, 109-10, 113
Nordey, Stanislas 131, 164, 188
Noudelmann, François 128
Novarina, Valère 15, 71, 105, 119, 130, 138, 141, 154, 164, 186

O'Neill, Eugene 97, 165
Obaldia, René de 172
Ortel, Philippe 128
Ortiz Gondra, Borja 140, 142

Pagnol, Marcel 171
Pasolini, Pier Paolo 72, 95, 101
Pavis, Patrice 9, 9n, 22n, 33-34, 48-49, 51, 75-76, 84, 95, 103, 105, 142, 146, 164,

186-87, 189
Pessoa, Fernando 141
Petsch, Robert 77
Peyret, Jean-François 147
Pfister, Manfred 119, 143-46
Picasso, Pablo 120
Pickard-Cambridge, Arthur Wallace 63
Pinget, Robert 187
Pirandello, Luigi 17, 19, 28n, 29, 33, 40-41, 52-53, 72, 99-01, 106-08, 111, 137, 153
Piscator, Erwin 55, 57, 66, 74, 77, 160, 162, 169-70, 182-83
Plana, Muriel 79, 170, 181
Platão 109, 112, 155
Platel, Alain 40
Puchkin, Alexander 50
Py, Olivier 183

Rachilde 113
Racine, Jean 45-46
Regnault, François 89, 171
Régy, Claude 97-98, 128, 131, 139, 162, 164, 175, 180-81, 187
Renaude, Noëlle 114, 139, 158
Rezvani, Serge 142
Ricœur, Paul 42-43, 62-63, 81, 84, 112-13
Riviere, Jean-Loup 47, 172
Robbe-Grillet, Alain 102
Rousseau, Jean-Jacques 109
Roux, Saint-Pol 113
Rykner, Arnaud 60, 128, 175
Ryngaert, Jean-Pierre 17-18, 17n, 60, 63, 84, 93, 119, 131, 140, 158, 181, 189

Sacco, Nicola 148, 151
Sade, Marquês de 169, 179
Sadler Stanton, Steven 48-49

Saïs, Jean-Christophe 188
Santo Agostinho 109
Sarcey, Francisque 48-49, 166
Sarraute, Nathalie 37, 60, 72, 80, 124, 128, 130, 136, 138, 145, 175, 186
Sarrazac, Jean-Pierre 10-16, 11n, 15n, 18-19, 21, 21n, 24n, 26n, 42-43, 47, 49, 53, 58-60, 63, 66, 69, 73, 75, 77-79, 84, 88-89, 93, 96-98, 102-03, 105, 108, 115, 119, 134, 137, 140, 142, 146, 149, 152-55, 158, 160, 162, 167, 175, 178-79, 181-82, 185, 189
Sartre, Jean-Paul 31, 31n, 64, 72, 107-08
Schaeffer, Jean-Marie 43, 113
Schéhadé, Georges 141
Schiller, Friedrich von 63, 159, 161
Schlegel, August Wilhelm von 61, 63
Schlink, Bernhard 56, 57
Schnitzler, Arthur 87
Schönberg, Arnold Franz Walter 25
Schwab, Werner 138, 149, 188
Schwitters, Kurt 120, 122-23
Scribe, Augustin Eugène 26, 48
Settimelli, Emilio 85
Shaffer, Peter 61
Shakespeare, William 61, 122
Shelley, Mary 15, 179
Silva, Alexandra Moreira da 142, 189
Sloterdijk, Peter 45
Sófocles 54, 81
Stanislavski, Constantin 21, 115, 181-82
Stein, Gertrude 134-35, 147
Stendhal 179
Sternberg, Fritz 29, 30n
Strauss, Botho 39
Strindberg, August 16, 19, 21-22, 24-27, 24n, 26n, 27n, 30, 37, 42, 47, 55, 65-66, 69-70, 72, 78, 82, 85, 87-88, 90, 96-98, 100-02, 107-08, 114, 118, 135, 137, 144,

149, 159, 174, 185
Szondi, Peter 11-15, 11n, 12n, 18-20, 20n, 22-30, 24n, 25n, 27n, 28n, 34, 49, 51, 55-56, 58, 63, 69, 71, 73-75, 77, 79, 83, 85, 88, 90, 95, 98, 107, 115, 119, 121, 126, 138-40, 142-44, 146, 150, 152, 155-57, 159-60, 162, 173, 177-78, 183

Tanguy, François 175
Tchekhov, Anton 25, 37, 38, 50, 59, 62, 69-70, 97, 118, 135, 139, 145, 168, 174
Tennyson, Alfred 141
Thomasseau, Jean-Marie 48-49
Tolstói, Liev 63
Tomachevski, Boris V. 83-84
Treilhou-Balaudé, Catherine 98
Tremblay, Michel 61, 136

Ubersfeld, Anne 41, 75-76, 181

Vanzetti, Bartolomeo 148, 151
Verga, Giovanni 106
Vernant, Jean-Pierre 150, 152
Vidal-Naquet, Pierre 150, 152
Vinaver, Michel 15, 38-39, 41, 60-61, 80, 83-84, 91, 98, 100, 114, 130-31, 134-35, 138, 158, 162, 172, 186
Vincent, Jean-Pierre 150
Vitez, Antoine 66, 162, 164, 170, 187
Voinóvitch, Vladímir 171

Wagner, Richard 25, 37, 110
Wedekind, Frank 182
Weiss, Peter 42, 57, 61-62, 66, 84, 151-52, 182-83
Wekwerth, Manfred 84
Wenzel, Jean-Paul 154
Wilkinson, Robin 187, 189
Williams, Raymond 20n

Wilson, Robert (Bob Wilson) 71, 104, 135, 147
Wirth, Andrzej 119
Witkiewicz, Stanisław Ignacy 147

Yeats, William Butler 141

Zola, Émile 21, 166, 168, 173-74

+ A numeração dos *links*, neste índice, corresponde à paginação da edição impressa do mesmo título. Optamos por mantê-la apenas como referência, já que ela na verdade varia conforme a plataforma digital de leitura que se utilize.

Índice de peças

1789 161

***A**gatha* 128
Alex Roux 114
Antígona 54
Apesar de tudo 182
Assomption de Hannele Mattern, L' [A assunção de Hannele Mattern] 100
Ato sem palavras i e ii, Sopro 175

***B**arba-azul, esperança das mulheres* 43
Biographie, un jeu [Biografia, um jogo] 149
Bismark 182
boa alma de Setsuan, A 78

***C**afé* [Café] 148
Calderón 101
Canção de ninar 125
casa queimada, *A* 47, 159, 174
casamento, O 114
Catástrofe 46
Catherine [Catarina] 170
cegos, Os 62, 70, 118
Cendres de cailloux [Cinzas de pedras] 72
Cendres et les lampions, Les [As cinzas e os lampiões] 158
Chambres [Quartos] 119
Chant public devant deux chaises électriques [Canto público diante de duas cadeiras elétricas] 148, 151

Cher Antoine [Caro Antonio] 181
Ciment [Cimento] 166
Cisne branco 100
Comédie [Comédia] 118
Coulisses de l'âme, Les [Os bastidores da alma] 114
criadas, As 188
Crime du XXIe siècle, Le [O crime do século XXI] 148
criminosos, *Os* 90, 121, 150

***D**a guerra* 57
Da manhã à meia-noite 42
Dança da morte 55
Descrição de imagem 160, 175, 185
Desejo 166
Dialogues d'exilés, Les [Conversas de refugiados] 72
Diário de trabalho 148
Dias felizes 39
dinastas, Os 182
Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam [Discurso sobre a gênese e o desenrolar da infindável guerra do Vietnã] 57, 182
Divertissement bourgeois [Divertimento burguês] 172
Doctor Faustus Lights the Lights [Doutor Fausto liga a luz] 135

***É**den cinéma, L'* 83, 114
Édipo rei 52, 54
Entre quatro paredes 72, 107
Épilogue des saisons humaines, L' [O epílogo das estações humanas] 113
Espectros 26, 26n, 107, 159, 173
Esperando Godot 58, 185
estrada para Wolokolamsk, A 149
Eu não 118
Extermination du peuple; *Excédent de poids*, *insignifiant*: *amorphe* [Extermínio do povo; Excesso de peso, insignificante: amorfo]

***F**alta* 40
Fausto 141
Femme changée en renard [De dama a raposa] 170
filho natural, O 173, 177
Filons vers les îles Marquises [Fujamos para as ilhas Marquesas] 172
Fim de partida 29, 29n, 39, 47, 185
Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues [Fragmentos de uma carta de despedida lidos por geólogos] 89

***G**ato e rato* 100
Geografia e peças 134
Germania 3: *os espectros do morto-homem* 39
Gibiers du temps [Tempo de jogo] 154
grande estrada, *A* 27, 149

***H**amlet* 115, 122
Hamlet-máquina 43, 117, 122, 135, 153, 159, 185
Hedda Gabler 26, 26n
Henrique V 61
hora em que não sabíamos nada uns dos outros, A 125
Huissiers [Os assessores] 61

***I**figênia Hotel* 98
ilha dos mortos, A 72
Imprécations [As imprecações] 43
Inferno: *Rumo a Damasco i* e II (Ver *Rumo a Damasco i e ii*) 100
Insulto ao público 76
Interior 47, 85, 107, 174
interrogatório: *oratório em 11 cantos, O* 151, 182
intrusa, A 174
Inventários 119, 158

***J**ohn Gabriel Borkman* 165, 184

***K**ing* [Rei] 158

***l**a sortie, A* [Na saída] 72
Lenz 116
Liliom 101
livro de Cristóvão Colombo, O 144
Longa jornada noite adentro 165
Lorenzaccio e Cia. 161
loureiros estão cortados, Os 113

***M**a Solange, comment te dire mon désastre* [Minha Solange, como lhe dizer meu desastre] 114, 158
Madame la Mort [A senhora Morte] 113
Mãe coragem e seus filhos 84, 94, 104
Mahagonny 121
mais forte, A 85
mandato, O 171
mastigação dos mortos, A 63
Matériau Médée, *Matériau Shakespeare* [Material Medeia, Material Shakespeare] 93
Medeamaterial 104
miséria do mundo, A 158
missão, A 42, 159
Mistério-Bufo: *um retrato heróico, épico e satírico de nossa época* 171
Monodrames [Monodramas] 113
morte de um caixeiro-viajante, A 114

***N**a selva das cidades* 56-57
Napoléon ou Les Cents-Jours [Napoleão ou Os cem dias] 161
Nefs et naufrages [Naus e naufrágios] 172
Nicomède [Nicomedes] 45
noite antes da floresta, A 141

***O**rgia* 72

***p**ai, O* 55, 118, 144
Palais de Justice, Le [O Palácio da Justiça] 150
pane, A 150
pato selvagem, O 107, 124, 127, 174
Père de famille [Pai de família] 173
Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat/ Sade (*Marat/ Sade*) 61
Personages de l'individu, Les [Os personagens do indivíduo] 113
Petit bois, Le [O pequeno bosque] 157
Pièces de guerre [Peças de guerra] 47, 53, 148
ping-pong, O 102
Place des héros [Praça dos heróis] 50
Pochade millénariste [Esquete milenarista] 172
procura de emprego: peça em 30 trechos, A 83, 114
programa de televisão, O 172

***Q**uando despertarmos de entre os mortos* 26, 26n, 124

***R**enée* [Renê] 173
Représentation de l'amour, La [A representação do amor] 114
Requiem pour Srebrenica [Réquiem para Srebrenica] 183
resistível ascensão de Arturo Ui, A [*Parabelstück*] 132-33, 157
Roberto Zucco 43, 66, 133
ronda do amor, A 87
Ruanda 94 [Ruanda 94] 45, 183
Rumo a Damasco i 27, 27n, 42, 55, 100-01, 184
Rumo a Damasco II 27, 27n, 42, 55, 100-01, 127, 184

***S**alon de 1769* [Salão de 1769] 177
sapato de cetim, O 65, 133
Sas, Le [A peneira] 157

Savannah Bay 188
Schweyk na Segunda Guerra Mundial 169
Seis personagens à procura de um autor 28, 28n, 33, 52, 99, 106-07, 111
sequestrados de Altona, Os 65, 107
Sete portas Bagatelles 39
Si l'été revenait [Se o verão voltar] 101, 115 *Silence, Le* [O silêncio] 145
Solness, o construtor 124
Sonata de espectros 26, 26n, 27, 90, 185
Sonho, (*mas talvez não*) 101
sonho, O 24, 24n, 27-28, 65, 70, 82, 87, 100-02, 162, 184
suicida, O 171

***T**ebaida* 45
tecelões, Os 56, 156
Tempestade 27, 27n, 55, 127
tempo e o quarto, O 39
Terror e miséria no Terceiro Reich 43
Têtes farçue, une farce [Cabeças recheadas, uma farsa] 172
Thérèse Raquin 168
Trabalho a domicílio 175
três irmãs, As 50, 118
Tribunal, Le [O tribunal] 171
troca, A 26

***U**bu rei* 99
Um homem é um homem 82, 153
Un théâtre d'androïdes [Um teatro de androides] 127

***V**estir os nus* 106
viagem de Pedro, o afortunado, A 100-01
Vida de Galileu 72
Violences [Violências] 63
visões de Simone Machard, As 66, 101, 133

W*allenstein* 161
Woyzeck 90, 116, 179

Sobre os autores

FLORENCE **BAILLET** – Maître de conférences[1] na Universidade Paris VIII − Saint-Denis.

LAURENCE **BARBOLOSI** – Attaché temporaire d'enseignement et de recherche na Universidade Rennes 2 − Alta Bretanha.

JEAN-LOUIS **BESSON** – Professeur no Departamento das Artes do Espetáculo da Universidade Paris X–Nanterre e no Centro de Estudos Teatrais da Universidade Católica de Louvain.

CLÉMENCE **BOUZITAT** – Doctorante no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

JOSEPH **DANAN** – Maître de conférences no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle, autor dramático.

LAURENT **GAUDÉ** – Autor dramático, romancista.

KERSTIN **HAUSBEI** – Maître de conférences na U.F.R. de alemão da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

CÉLINE **HERSANT** – Chargée d'enseignement no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

FRANÇOIS **HEULOT** – Maître de conférences na Universidade de Arras − Artois.

GENEVIÈVE **JOLLY** – Maître de conférences na Universidade Marc Bloch, de Estrasburgo.

HÉLÈNE **KUNTZ** – Maître de conférences na Universidade Lumière − Lyon 2.

PATRICK **LEROUX** – Doctorant no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

DAVID **LESCOT** – Maître de conférences no Departamento das Artes do Espetáculo da Universidade Paris X − Nanterre, autor e encenador.

MIREILLE **LOSCO** – Maître de conférences na Universiade Stendhal − Grenoble 3.

MARTIN **MÉGEVAND** – Maître de conférences na Universidade Paris VIII.

TANIA **MOGUILEVSKAIA** – Doctorante no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle, tradutora.

ALEXANDRA **MOREIRA DA SILVA** – Assistante na Universidade do Porto, chargée d'enseignement no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III − Sorbonne Nouvelle.

CATHERINE **NAUGRETTE** – Maître de conférences no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

MURIEL **PLANA** – Maître de conférences na Universidade Toulouse − Le Mirail.

JEAN-LOUP **RIVIERE** – Professeur na Escola Normal Superior de Lyon.

ARNAUD **RYKNER** – Professeur na Universidade Toulouse − Le Mirail.

JEAN-PIERRE **RYNGAERT** – Professeur no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle, encenador.

JEAN-PIERRE **SARRAZAC** – Professeur no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle e no Centro de Estudos Teatrais da Universidade Católica de Louvain, autor dramático.

CATHERINE **TREILHOU-BALAUDÉ** – Maître de conférences no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III − Sorbonne Nouvelle.

1 A titularidade e a posição acadêmica dos autores são mantidas em francês, conforme o original, desde que não há correspondência no sistema universitário do Brasil. [N. E.]

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**

Léxico do drama moderno e contemporâneo
Jean-Pierre Sarrazac

Teoria do drama moderno [1880-1950]
Peter Szondi

Cinefilia
Antoine de Baecque

Drama em cena
Raymond Williams

O ornamento da massa
Siegfried Kracauer

Teatro pós-dramático
Hans-Thies Lehmann

Crítica da imagem eurocêntrica
Robert Stam, Ella Shohat

Discurso sobre a poesia dramática
Denis Diderot

Teoria do drama burguês
Peter Szondi

Cinema, vídeo, Godard
Philippe Dubois

O olho interminável [cinema e pintura]
Jacques Aumont

Shakespeare nosso contemporâneo
Jan Kott

Tragédia moderna
Raymond Williams

Eisenstein e o construtivismo russo
François Albera

O cinema e a invenção da vida moderna

Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (org.)

© Cosac Naify, 2013
© Jean-Pierre Sarrazac, 2005

Coordenação editorial Maria Helena Arrigucci
Projeto gráfico original da coleção Elaine Ramos e Marilia Ferrari
Capa e composição Flávia Castanheira
Preparação Cecília Ramos e Livia Lima
Revisão Pedro Paulo da Silva e Cássia Land
Tratamento de imagem Wagner Fernandes
Adaptação e coordenação digital Antonio Hermida

Capa: Montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Cenário de Alberto Giacometti. Paris, teatro Odeon, mai. 1961. Foto de Lipnitzki. © Roger Viollet/ Getty Images.

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

1ª edição eletrônica, 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]
[Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil]

Léxico do drama moderno e contemporâneo
Jean-Pierre Sarrazac (org.); Catherine Naugrette… [et al.];
Título original: *Lexique du drame moderne et contemporain*
Outros coorganizadores: Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot
Tradução: André Telles
São Paulo: Cosac Naify, 2013

ISBN 978-85-405-0398-4
ISBN Coleção Cinema, Teatro e Modernidade 978-85-405-0095-2

1. Teatro (Gênero literário) – Século 19 – História e crítica 2. Teatro (Gênero literário) – Século 20 – História e crítica I. Sarrazac, Jean-Pierre. II. Naugrette, Catherine. III. Kuntz, Hélène. IV. Losco, Mireille. V. Lescot, David. VI. Série.

Índices para catálogo sistemático: 1. Teatro: História e crítica 809.2

COSAC NAIFY
rua General Jardim, 770, 2º. andar
01223-010 São Paulo SP
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444
atendimento ao professor [11] 3823 6560
professor@cosacnaify.com.br

FONTES Minion Pro e The Sans
PRODUÇÃO DIGITAL EquireTech

BLOG
You
Tube

Capa

Apresentação Felipe de Moraes

Introdução Crise do drama, Jean-Pierre Sarrazac

VERBETES

- Ação (Ações)

Belo animal (morte do)

- Catártico (material)
- Catástrofe
- Cena a ser feita/ A ser desfeita
- Citação
- Comentário
- Conflito
- Conversação
- Coro/ Coralidade
- Desvio (Desvios)
- Devir cênico
- Diálogo (crise do)
- Drama absoluto
- Endereçamento
- Épico/ Epicização
- Fábula (crise da)
- Forma breve
- Fragmento/ Fragmentação/ Fatia de vida
- Gestus
- Íntimo
- Ironia/ Humorismo/ Grotesco
- Jogo de sonho
- Literalidade

Material

Metadrama

Mimese (crise da)

Monodrama (polifônico)

Monólogo

Montagem e colagem

Movimento

Óptica

Oralidade

Parábola (peça-)

Peça-paisagem

Personagem (crise do)

Poema dramático

Ponto de vista/ Focalização/ Perspectiva

Pós-dramático

Possíveis

Processo (Tribunal)

Rapsódia

Realismo

Relato de vida

Retrospecção

Revista

Ritmo

Romance-rubrica

Romancização

Sátira

Silêncio

Tableau (Quadro)

Teatralidade
Teatralismo
Teatro documentário
Teatro estático (Estatismo)
Voz
Bibliografia
Índice onomástico
Índice de peças
Sobre os autores
Coleção Cinema, teatro e modernidade
Créditos
Redes sociais